ANDREI BĂLEANU

REALISM ȘI METAFORĂ ÎN TEATRU

ARIADNA

Scanned with OKEN Scanner

ANDREI BĂLEANU

REALISM ŞI METAFORĂ ÎN TEATRU

EDITURA MERIDIANE
Bucureşti, 1965

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA ÎNTÎI

CONTEXT CONTEMPORAN

Scanned with OKEN Scanner

DRAMATURGIA DE IDEI

De cîteva decenii teatrul de idei s-a impus în arta universală ca una dintre direcţiile fundamentale de dezvoltare. Înaintea oricăror argumentări teoretice, vitalitatea sa e demonstrată în creaţie. Dramaturgia de idei înseamnă Ibsen, înseamnă Shaw — care milita pentru transformarea teatrului într-o „fabrică de idei", într-un „sfetnic al conştiinţei", înseamnă Cehov ; înseamnă Gorki sau Maiakovski, reprezentanţi ai gîndirii revoluţionare ; înseamnă evident Brecht, O'Casey. Dramaturgia de idei e ilustrată prin creaţia lui Arthur Miller, John Osborne, Sartre, Camil Petrescu — scriitori atît de diferiţi, pe care îi apropie însă tendinţa de a face din piesele lor expresia unei concepţii filozofice despre viaţă.

Ca orice modalitate artistică, teatrul de idei are adepţi înflăcăraţi şi adversari ireductibili. Unii au socotit această noţiune prea îngustă, didacticistă şi schematizantă, alţii dimpotrivă o consideră atît de largă, încît s-ar confunda cu dramaturgia de bună calitate în genere. Şi într-adevăr, drama autentică n-a fost oare în toate timpurile străbătută de mari idei ? Ar fi o naivitate să ne închipuim că o asemenea orientare contemporană este lipsită de rădăcini trainice şi îndepărtate. Definiţiile artistice nu pot fi înţelese exclusivist. Shakespeare este contemporan cu noi deoarece piesele sale ne apar ca magistrale opere de idei. Teatrul realist mo-

dern acordă un loc însemnat dezbaterii etico-filozofice, însuşi izvorul conflictului constituindu-l adesea ciocnirea concepţiilor opuse ale eroilor cu privire la organizarea societăţii. Nu e, însă, mai puţin adevărat că tocmai în a doua parte a secolului al XIX-lea şi apoi în secolul nostru au căpătat o circulaţie fără precedent teoriile şi practicile menite să elimine orice idee din teatru — fie sub stindardul dreptului suveran al spectatorului la distracţia pură, fie în numele exprimării unor stări de spirit inefabile care se sustrag înţelegerii raţionale. Noţiunea „teatrul de idei" a luat naştere în opoziţie şi în polemică cu teatrul bulevardier lipsit de idei şi cu teatrul iraţionalist, al instinctelor tiranice şi necontrolate.

„...Teatrul nu va putea fi salvat ca artă decît (...) prin poezie şi gîndire", scria în 1938 Mihail Sebastian, exprimînd o concepţie comună şi altor dramaturgi, ca George Mihail Zamfirescu sau Camil Petrescu, care se opuneau invaziei bulevardiere. Sub semnul aspiraţiei spre poezie şi gîndire se dezvoltă teatrul românesc de astăzi.

În acelaşi timp, o cercetare istorică arată că dramaturgia de idei corespunde unei trepte determinate în dezvoltarea artei teatrale. Teatrul a fost întotdeauna o confruntare. În tragedia greacă, ciocnirea decurgea mai ales din faptele eroilor, din acţiunile, peripeţiile şi „recunoaşterile" lor. Aristotel scrie în *Poetica* sa că „tragedia nu imită oameni, ci o acţiune şi viaţa, fericirea şi nenorocirea ; iar fericirea şi nenorocirea decurg din acţiune, şi ţelul vieţii este un anumit fel de a acţiona, nu de a fi. Numai datorită caracterului lor sînt oamenii într-un fel sau altul, dar sînt fericiţi, sau dimpotrivă, datorită faptelor lor. Aşadar personajele nu acţionează pentru a imita caractere, ci îşi primesc caracterele în vederea faptelor lor. Astfel, faptele şi subiectul sînt ţinta tragediei..." *) Esteticianul antic adăuga că tragedie fără acţiune nu poate fi, dar fără caractere poate să existe. O dată cu Shakespeare, personajul literar începe să se caracterizeze „nu numai prin *ceea ce* face, dar şi

*) Aristotel, *Poetica*, trad. C. Balmuş, Buc., 1957, p. 25.

prin felul *cum* o face" (Engels). Cu alte cuvinte, teatrul post-shakespearean cercetează cu egal interes caracterele şi pasiunile, spre a descoperi mobilurile acţiunilor omeneşti. Dramaturgia realistă contemporană, în analiza omului şi a relaţiilor sale îşi concentrează atenţia şi asupra acelui element definitoriu al personalităţii pe care îl reprezintă ideile. Cauzele conflictelor sînt căutate în ultimă instanţă în concepţiile eroilor despre viaţă şi societate, drama ne face conştienţi că aceste concepţii şi-au lăsat amprenta hotărîtoare asupra faptelor şi caracterelor. În lumea contemporană, lupta de idei oglindeşte poziţia claselor şi a indivizilor faţă de problemele capitale ale existenţei ; dezbaterea de idei îmbogăţeşte de aceea enorm dramaturgia, îi dă o perspectivă largă şi adevărată asupra realităţii actuale, asupra lumii interioare a eroilor, a raporturilor lor sociale şi a comportării lor morale. Bineînţeles, dacă această confruntare nu se produce în faţa ochilor noştri emoţionant şi dramatic, ca un atribut al vieţii înseşi, ci undeva în culise, iar pe scenă ne sînt înfăţişate doar concluziile ei abstracte, teatrul de idei e trădat, schematismul îi ia locul. O asemenea exprimare neartistică a ideilor e respinsă categoric de estetica marxistă. Pe marginea tragediei lui Lassalle *Franz von Sickingen,* Marx nota că personajele nu trebuie transformate în „simple difuzoare al spiritului vremii", iar Engels prevedea că drama viitorului va realiza deplina îmbinare a profunzimii ideilor, a conţinutului istoric conştient (...) cu vioiciunea şi bogăţia acţiunii shakespeareene". *) Tendinţa spre această îmbinare deosebeşte în mod fundamental teatrul contemporan de idei de unele piese iluministe (Diderot, Schiller) în care afirmarea unor poziţii ideologice ocupă un loc însemnat.

Teatrul de idei oglindeşte efortul omului de astăzi de a elucida raporturile sale cu lumea în care trăieşte, cu istoria. Ne aflăm în prezenţa acestei orientări ori de cîte ori datele conflictului depăşesc interesele indivizilor izolaţi şi pun în discuţie atitudinea lor faţă de societate.

---

*) *Marx şi Engels despre artă şi literatură,* Buc., 1953, pp. 146 şi 148.

Caracterul social pe care capitalismul l-a dat procesului de producţie, formarea solidarităţii de clasă a celor ce muncesc împreună în mari fabrici şi uzine, trecerea pe cale revoluţionară la făurirea unei orînduiri bazate pe proprietate comună, colaborare şi ajutor reciproc, ecourile răscolitoare ale acestor schimbări în conştiinţă obligă teatrul să iasă din cercul închis al stărilor subiective, ridică dramele personale la scara universală. În epoca noastră disputa de idei se poartă inevitabil, sub un aspect sau altul, în jurul alternativei fundamentale : transformarea lumii sau conservarea orînduirii existente. Condiţia umană nu mai poate fi concepută decît ca o condiţie socială şi cercetătorii marxişti nu sînt singurii care s-o recunoască. „Dintre toate tentativele întreprinse în zilele noastre pe scenă, aceea care constă în a o face permeabilă realităţilor contemporane s-a impus, ca o provocare, tuturor celor ce aparţin teatrului : autori, producători şi critici. Pătrunderea gîndirii sociale într-un domeniu destinat în genere pînă atunci divertismentului (fie el în scopuri comerciale sau nu), ar putea oferi firul conducător al unei istorii a teatrului modern", scria în *Théâtre dans le Monde* (nr. 4, 1955) John Gassner, critic american de prestigiu, profesor la Universitatea Yale.

Punctul de plecare al dezvoltării teatrului de idei îl constituie atacul necruţător împotriva întregului sistem de dogme şi prejudecăţi burgheze. „Adevărurile de mult stabilite" despre unitatea armonioasă a „corpului social", cu împărţirea sa „imuabilă" în clase şi în caste, sînt puse sub semnul întrebării. Ibsen şi Shaw au făcut mai mult pentru înlăturarea dominaţiei despotice asupra femeii decît decenii de parlamentarism locvace. Ei nu s-au limitat însă la o critică parţială. Pentru Shaw, Europa dinaintea primului război mondial nu mai era decît o „casă a inimilor sfărîmate" şi cum singur mărturiseşte în prefaţa piesei intitulate astfel, dorinţa lui cea mai fierbinte era să dea o mînă de ajutor la dărîmarea acestui „salon supraîncălzit". Trecîndu-l cu ironie printre „stafiile" casei pe demagogul social Mazzini, „soldat înnăscut al libertăţii", care „s-a înscris în mai multe asociaţii, a ţinut discursuri şi a scris pamflete", dramaturgul

semnala că era pertractărilor şi a cuvintelor frumoase a trecut. Gorki venise să spulbere legenda răbdătorului, pocăitului şi preacuviosului suflet slav. Speranţa în caritatea creştină, tragic infirmată în *Azilul de noapte*, apare grotescă în *Omul cel bun din Sîciuan* de Brecht, ridicolă în *Focul de artificii în cinstea episcopului* de O'Casey sau în *De Pretore Vincezo* a lui Eduardo de Filippo. Se năruie ceea ce păreau a fi principiile solide şi sănătoase ale individualismului burghez : mereu se iveşte cîte un „inspector de poliţie", ca acela care dă titlul unei piese de Priestley, şi care începe să scormonească ce se ascunde de fapt sub teoria fabricantului Birling că „fiecare trebuie să-şi vadă de afacerile lui, să se îngrijească doar de el şi de ai lui..."

Dar în mijlocul unei lumi ale cărei raporturi apar omului întoarse, falsificate, denaturate, aversiunea pentru retorică şi autoiluzionare riscă să dea naştere unei noi mitologii. Conţinutul ei real, obiectiv, îl constituie fenomenul înstrăinării omului în societatea capitalistă — conţinut care conferă adesea pieselor lui Ionescu, ale lui Dürrenmatt, ale tinerilor „furioşi" englezi forţa de şoc a unor documente revelatoare. Olimpul mitologiei ionesciene e populat de monştri. Tabloul tragicomic al existenţei burgheze şi mic-burgheze devine obsesiv, eroul dramatic se simte încolţit de spaime, sub o ameninţare permanentă şi inexplicabilă, îl înconjură parcă — ieşite dintr-o cutie a Pandorei — întunecate duhuri. Dar dacă alegoria *Rinocerilor* lui Ionescu, de exemplu, situînd pe toţi părtaşii ferocităţii dincolo de hotarele speciei omeneşti, include un refuz hotărît de a abdica, o convingere fermă că omul e superior rinocerului, în unele piese aparţinînd dramaturgiei absurdului sentimentul singurătăţii şi al neputinţei îl transformă pe om în sclavul propriilor sale nelinişti, prosternat la picioarele vechilor „idoli ai peşterii" de care încă Bacon voia să elibereze intelectul uman, şi în care filozoful nu vedea decît rătăcirile pricinuite de ideile preconcepute ale indivizilor. *Sfîrşit de partidă* de Samuel Beckett descrie o lume fără lumină şi fără viitor, în care vegetează un bătrîn paralitic şi orb, un servitor infirm şi doi muri-

bunzi asvîrliţi în cîte o ladă de gunoi. „Lăsaţi orice speranţă...“ stă scris printre rîndurile dialogurilor lor banale, printre frazele inutile sau fără de înţeles, pe care le schimbă aşteptîndu-şi sfîrşitul. Cum spunea Pierre Marcabru în „Arts“, teatrul lui Beckett este „un testament în care se înscrie sufocarea unei civilizaţii“, e „ultima tresărire a unui teatru care agonizează“, a unei arte care „moare de oboseală, este la ultimele puteri, deschide gura ca un peşte scos din apă, e cuprinsă de o teamă atroce ; se ştie condamnată.“

Într-un articol intitulat *Să uităm lăzile de gunoi*, criticul şi teoreticianul de teatru englez Martin Esslin îi ia apărarea lui Beckett împotriva acuzaţiei de decepţionism. După părerea sa, autorul *Sfîrşitului de partidă* ne obişnuieşte să privim „micile noastre supărări zilnice“ cu degajare şi voioşie ; căci „dacă nu îndreptăm nădejdile noastre prea sus şi învăţăm să acceptăm condiţia umană aşa cum este ea, vom fi la adăpost de dezamăgiri, iar aceasta e baza adevăratei păci sufleteşti“. *) Noul catharsis ar echivala astfel cu conştiinţa şi resemnarea „lucidă“ în faţa stării precare a omului. Critica societăţii şi a contradicţiilor ei pe o treaptă determinată, mai precis negarea societăţii burgheze contemporane este înlocuită prin critica naturii umane abstracte, anistorice. Cea mai defavorabilă imagine a „omului în genere“ rămîne întru totul acceptabilă pentru burghezie. Sartre avea dreptate să afirme că „puteţi spune oricînd burghezului ceva rău despre el ca om, dar nu ca burghez. Aici e toată chestiunea. Trebuie ca pesimismul să fie un pesimism total, să fie un pesimism al înacţiunii, un pesimism care condamnă toate posibilităţile, toate speranţele indivizilor ; dar dacă acesta e un pesimism moderat care spune simplu : situaţia nu e bună, clasele noastre conducătoare sînt vinovate etc... atunci aceasta nu mai e teatru, nu-i aşa, e subversiune. Vreau să spun deci cu aceasta că nu trebuie să vă imaginaţi că un teatru pesimist este un teatru non-burghez“.**)

*) „Plays and players“ nr. 11, 1962.
**) „World premières mondiales“, nr. 9, 1960.

Scanned with OKEN Scanner

Reversul acestui pesimism total este justificarea unei existenţe iresponsabile, sub durata instinctelor şi a clipei. Cinismul cel mai burghez se înfăţişează adesea drept corolarul risipirii amăgirilor burgheze. Dacă miturile s-au întemeiat întotdeauna pe dictonul „crede şi nu cerceta", mitologia teatrului modern inversează acest dicton : N-ai în ce crede, n-ai pentru ce să cercetezi. Teatrul agnostic e teatrul tăgăduirii tuturor idealurilor şi perspectivelor, teatrul renunţării şi al disperării.

Încă în 1905, Gorki semnala în *Copiii soarelui* pericolul unei rupturi tragice între voinţă şi raţiune. Mulţi dramaturgi de seamă ai vremii noastre nu mai cred în formula hegeliană că „tot ce e real e raţional", dar unii sînt tot atît de departe de a crede că ceea ce este raţional va mai deveni vreodată real. Eugen Ionescu proclamă bancruta tuturor idealurilor şi a tuturor ideologiilor, dorindu-se martorul unei crize „universale a gîndirii, a certitudinilor". Cînd Kenneth Tynan (criticul englez care s-a făcut celebru susţinînd dramaturgia „furioşilor") i-a replicat în „Observer" că o asemenea concepţie ar duce spre o lume de unde să fie „irevocabil izgonite ereziile umaniste cum ar fi credinţa în logică şi în om", Ionescu avea să recunoască totuşi necesitatea unei comunicări şi să-şi definească piesa *Scaunele* drept „un apel, patetic poate, la înţelegerea celorlalţi". Eroul său Bérenger ajunge să respingă net teza rinocerilor că „umanismul e perimat" ; faţă de invazia devastatoare nu poate rămîne indiferent, se simte „vizat direct", iar la afirmaţia că fiecare e liber să-şi schimbe pielea dacă poftеşte răspunde ferm : „Răul trebuie curmat de la rădăcină". Dar protestul său rămîne fără speranţă, căci eroul piesei nu acceptă nici o formă de comuniune socială, rămînînd astfel dezarmat în faţa cruzimii tiranice care — ea — este totdeauna organizată.

Nevoia de a comunica, incapacitatea de a comunica şi totuşi încercarea de a comunica, nevoia de a gîndi universul în mod coerent şi disperarea în faţa unor hiaturi aparent inexplicabile şi insolubile — iată contradicţia dureroasă în care se zbate o parte a dramatur-

giei contemporane. Această contradicţie îmbracă în *Caligula* de Albert Camus forma unei tentaţii a imposibilului : lumea, aşa cum este ea, e inacceptabilă şi insuportabilă — şi a duce această judecată pînă la capăt înseamnă a voi nimicirea lumii. E tocmai ceea ce face Caligula, el transformă filozofia sa în cadavre. Logica „pură" în acţiune se dovedeşte egală cu demenţa. Pornit pe o cale ce nu duce nicăieri, eroul lui Camus va exclama în final : Libertatea mea nu este cea bună !

Experienţa războiului, a rezistenţei împotriva fascismului şi a ororilor sale a avut darul de a clătina poate cea mai înrădăcinată dintre iluziile intelectualităţii burgheze — aceea a unui neutralism „luminat". Intervenind în polemica Tynan-Ionescu, Orson Welles sublinia că „neutralitatea e o poziţie politică la fel ca oricare alta" şi că mulţi sînt poeţii care „au putut medita la consecinţele ei practice în singurul turn de fildeş pe care l-a ridicat secolul nostru : lagărul de concentrare". Cei care stau de o parte, care pretind că „nu se amestecă", devin direct sau indirect părtaşi ai crimei ori victime ale ei, dovedeşte Max Frisch *(Domnul Biedermann şi incendiatorii, Andorra).* Ca şi Sartre *(Tîrfa respectuoasă)* sau Hochhuth *(Vicarul),* Max Frisch abordează în *Andorra* tema rasismului cam în acelaşi spirit în care Ibsen şi Shaw tratau la sfîrşitul secolului trecut problema drepturilor femeii : alege cazul cel mai flagrant, mai izbitor, mai inadmisibil de asuprire şi nedreptăţire a omului ca pe un „exemplu" într-o demonstraţie, în speţă pentru a arăta că nimeni nu poate rămîne pasiv şi pentru a sublinia ideea responsabilităţii colective.

Refuzul evadării şi ideea răspunderii umane revin — pe trepte diferite de înţelegere şi expresie — ca un motiv permanent, mereu nou şi actual, la Gorki, la Brecht şi la Sartre, la Miller şi la Giraudoux, în cele mai bune piese ale tinerilor „furioşi", la Čapek, Lorca, Hikmet, Kruczkowski sau Osvaldo Dragun. „Ca şi în dragoste, nu se poate scrie teatru fără a lua în mod pasionat o atitudine", scria Arthur Miller în introducerea culegerii sale de piese, apărută la Paris în 1959. Miller îşi

Scanned with OKEN Scanner

exprima convingerea că Brecht a atacat în miezul ei problema dramatică a timpului nostru, care este aceea a lucidităţii. Iar a fi lucid în concepţia brechtiană (şi nu numai brechtiană) înseamnă a pune logicul deasupra biologicului, socialul deasupra solitudinii, creaţia umană deasupra morţii, istoria deasupra neantului, înseamnă a reprezenta lumea ca transformabilă.

Dramaturgia reconcilierii raţiunii cu acţiunea, o dramaturgie opusă iluziei ca şi deziluziei, dramaturgia cunoaşterii realităţii şi a credinţei în om — aceasta este dramaturgia de idei.

Scanned with OKEN Scanner

DE LA MELODRAMĂ LA IBSEN ŞI CEHOV

Încă în cel de-al 9-lea deceniu al secolului trecut, cînd *Nora* lui Ibsen provoca scandal de pe scenele multor ţări ale Europei, iar pe cele ale Germaniei sau Americii de Nord pătrundea doar cu preţul falsificării finalului, şi cînd premiera *Ţesătorilor* lui Hauptmann devenea semnalul unei demonstraţii politice conduse de August Babel, încă de pe atunci se vesteau noile „bătălii ale lui Hernani" pe care avea să le poarte dramaturgia contemporană de idei.

Opere inaugurale ale teatrului realist modern, piesele lui Ibsen au stîrnit din prima clipă revolta publicului puritan burghez. Desigur, scriitorul norvegian nu era primul, în dramaturgia secolului al XIX-lea, care să fi adus pe scenă căsnicii bazate pe înşelăciune, copii nelegitimi, fruct al adulterului, crime făptuite din dorinţa de înavuţire — melodrama inventariase cu decenii în urmă zecile de abateri de la poruncile decalogului. Deosebirea de optică este însă radicală. Melodrama, care predomina pe atunci în viaţa teatrală a Europei şi Americii, înfăţişa viciul ca pe un caz particular, ca pe o excepţie de la regulă, în vreme ce Ibsen venea să spună şi să arate că societatea vremii sale este viciată în structura ei. Dacă melodrama cultiva spiritul de compasiune, credinţa în binefacere, în filantropie, în „gîndul cel bun" care va duce la îndreptarea răului, Ibsen respinge cu violenţă asemenea soluţii facile, neadevărate.

Lumea melodramei se întemeia pe ideea că în societatea burgheză munca, cinstea şi fidelitatea îşi găsesc întotdeauna răsplata meritată : fata săracă şi orfană îşi cîştiga prin virtutea ei dreptul de a se mărita cu un moştenitor bogat ; slujbaşul credincios îşi primejduia viaţa spre a salva avutul băncii şi era recompensat cu generozitate de bancherul recunoscător ; speculantul hrăpăreţ era cuprins de remuşcări şi înapoia banii acumulaţi pe căi necinstite, restituind astfel copiilor săi un nume onorabil ; muncitorul harnic şi onest descoperea că are dreptul prin naştere la o avere fabuloasă şi intrînd în posesia ei se putea însura cu fata bancherului. Ceea ce te frapează cînd citeşti azi melodramele cele mai tipice ale secolului trecut e poate mai puţin stilul lor dulceag-sentimental, cît conformismul exasperant al concepţiei de viaţă. Buna reputaţie sau oprobiul public sînt principiile suverane, fără drept de apel, şi în numele lor trebuie sacrificate orice sentimente personale. Gabrielle, eroina piesei cu acelaşi nume, de Emil Augier, renunţă la dragostea romantică pentru a apăra pacea căminului conjugal, după ce soţul i-a dezvăluit ostracizarea cu care societatea inflexibilă ar pedepsi un amor culpabil : „Nu există fericire în afara căilor comune şi au parte doar de neplăceri cei ce-o iau de-a curmezişul“, declamă măreţ avocatul Julien, iar soţia sa Gabrielle, convertită la bucuriile datoriei împlinite, exclamă patetic în final : „O, tată de familie ! o, poete ! te iubesc“. E suficient să parcurgi textul acestei piese ca să înţelegi de ce Ibsen trebuia să scrie *Nora*.

Cu tot simbolismul deseori ceţos şi momentele sale de exaltare misionară, Ibsen rămîne un observator atent al vieţii, un mare şi profund realist. Ideile acestui ciudat „vizionar“ scandinav au avut un puternic răsunet nu prin latura lor complicat filozofică, nu prin perceptul abstract al autoperfecţionării prin voinţă, ci pentru că el a atacat din plin — şi cu o perfectă veridicitate — cele mai înrădăcinate prejudecăţi, proprii nu doar unei pături subţiri, dar mai ales burgheziei mici şi mijlocii, prejudecăţi cu o largă influenţă şi persistenţă în rîndurile populaţiei cu educaţie burgheză, în special din tîrgurile de provincie sau din cartierele mărginaşe ale

marilor oraşe. Cu alte cuvinte, critica ibseniană se îndrepta vehement nu doar împotriva unor vicii pe care opinia publică nu poate, în general, să nu le condamne — cum ar fi adunarea de averi prin mijloace ilegale, politicianismul veros — dar şi împotriva adevărurilor unanim recunoscute ale vremii, moştenite de la părinţi şi aflate încă în vigoare : simţul datoriei, înţeles ca supunere necondiţionată în faţa autorităţilor sau ca subordonare a femeii faţă de bărbat, tolerarea tacită a corupţiei şi minciunii, mascate sub un gir oficial, ba chiar şi linia laşă de „cumpănire chibzuită“ şi „chibzuială cumpănită“ a micilor proprietari de soiul lui Aslaksen din *Un duşman al poporului.*

Mai mult : cu voluntarismul său, nu lipsit de o undă de misticism, dar şi cu un curaj civic admirabil, Ibsen a dus această critică pînă la extremele ei consecinţe. Dezgustat de orice compromis, de laşitatea celor care se opresc la jumătatea drumului, el nu va îngădui Norei să se lase înduplecată de rugăminţile pocăite ale lui Helmer. Dîndu-şi seama cît îi este de străin omul meschin pe care vreme de opt ani l-a numit soţul ei, eroina trebuie să plece şi va pleca, va părăsi „casa de păpuşi“. Doctorul Stockman, *(Un duşman al poporului)* după ce dezvăluie în mod public că băile oraşului sînt, în realitate, un focar de boli, refuză cu aceeaşi nobilă demnitate să se încline în faţa vreunei presiuni morale sau materiale, jertfeşte bunăstarea sa şi a familiei sale, primejduieşte viitorul copiilor, dar nu cedează nici măcar cu un pas. Dimpotrivă, el face din această descoperire un prilej de a scoate la iveală infecţia întregii vieţi publice.

Prin contrast, *Strigoii* e drama compromisului, declanşată de urmările, nu atît ale unei ereditări nesănătoase (acest aspect rămîne secundar în piesă), cît ale greşelii pe care a săvîrşit-o d-na Alving, acceptînd o viaţă de înşelare şi minciună tăinuită. Vedeniile sumbre care o urmăresc pe Helene Alving sînt „strigoii“ acestei vieţi false, pe care a dus-o alături de un om desfrînat, acoperindu-i în faţa lumii depravarea şi păstrînd, chiar şi în faţa propriului lor fiu, amintirea pioasă a unui Alving ideal. Şi eroina nu şovăie să generalizeze :

„...întreaga țară mișună de asemenea strigoi ; probabil că ei sînt nenumărați, ca nisipul mării. Iar noi sîntem atît de lași, atîta ne temem de lumină !“

— „Aha“ — va riposta pastorul Manders, suspectînd cu îngrijorare, ca orice reprezentant mărginit al autorității, influența unor tipărituri subversive, — „iată roadele lecturilor d-tale ! ...Minunate roade, nimic de spus ! Ah, aceste cărți respingătoare, menite să răzvrătească mințile tulburi !“

D-na Alving : „Greșești, dragă pastore. D-ta însuți ai trezit în mine această idee. D-tale ți se cuvine cinstea și gloria“.

Manders : „Mie ?“

D-na Alving : „Da, d-ta m-ai îndemnat să mă supun acelui lucru pe care îl numeai obligație, datorie. D-ta ai înălțat în slăvi tot ceea ce stîrnea împotrivirea sufletului meu. Și iată că la un moment dat am început să cercetez, să analizez învățătura d-tale. Am vrut să descurc măcar un nodulet — dar abia l-am desfăcut că totul s-a destrămat pe la cusături. Și atunci am văzut că nu era decît un tighel tras la repezeală“.

Inamic înverșunat al rînduielilor burgheze, Ibsen nu vede, însă, forța pe care s-ar fi putut sprijini transformarea reală a societății. Personajele sale preferate sînt eroi izolați (Brand, Stockman), profeți care tind spre un scop înalt și pur, fără a găsi vreun sprijin în mase și chiar ridicîndu-și masele împotriva lor. Ibsen nu crede în „mulțimea celor plăpînzi, cu pieptul îngust și respirația scurtă“, cum se exprimă d-rul Stockman (dramaturgul nu concepe existența unei alte „mulțimi“ în afara celei compuse din mic-burghezi provinciali), ci în „oamenii de elită“, liberi, neatîrnați și lucizi, neînrobiți autorităților constituite, singurii capabili să vadă departe. Ei se delimitează în mod hotărît de societatea în care trăiesc, îi aruncă mănușa în chipul cel mai provocator. Dar individualismul eroilor lui Ibsen, mai ales în ultimele sale piese, îi duce spre un eșec inevitabil.

Ibsen însuși a înțeles contradicțiile acestei poziții individualiste, după cum o dovedește cea mai bună, probabil, dintre lucrările sale, *Rața sălbatecă*. Pretenția de a-i smulge pe oameni din „minciuna cotidiană“ prin

simple predici moralizatoare apare aici ca o eroare fatală, ca o altă față a conformismului. După metoda sa preferată, autorul „scormonește lucruri uitate de mult" pentru a descoperi cauzele prăbușirii umane a familiei Ekdal. Împinși de marele fabricant și negustor Werle în brațele dezonoarei și mizeriei, bătrînul Ekdal și fiul său Hjalmar s-au resemnat cu soarta lor și chiar au acceptat „sprijinul mărinimos" al aceluia care le-a speculat fără scrupule naivitatea. Ca și rața sălbatecă rănită, care se acomodează încet, încet cu captivitatea, ei au dat uitării viața liberă, cerul și marea ; Ekdalii „vînează" în pod iepurași de casă, încîntîndu-se cu iluzia că străbat pădurile după urși și respiră aerul tare al înălțimilor. Această metaforă exprimă profund sensul întregii lor existențe. „Binefăcătorul" lor Werle, pe care Hjalmar îl consideră „un om de inimă", l-a transformat pe falnicul locotenent Ekdal de altădată într-un milog nedemn, iar pe Hjalmar în soțul fostei sale amante, de care voise să scape cînd ea aștepta un copil. Indignat de atmosfera închisă și falsă din această casă, unde „nimeni nu vorbește despre lucruri neplăcute", tînărul Gregers Werle se decide să spună adevărul și să repare nelegiuirile comise de tatăl său. Dar Gregers este un om al principiilor abstracte, al cuvintelor frumoase. El apelează la sentimentele înalte ale lui Hjalmar, vrea să-l purifice sufletește, fără să înțeleagă că acesta nu este decît un laș care se gîndește numai la sine și care se teme să-și asume vreo răspundere în viață. În schimb, frazeologia lui Gregers găsește ecou în inima micuței Hedwiga. Sensibila fată de 15 ani se sinucide, sperînd că sacrificiul ei îi va reda lui Hjalmar încrederea și liniștea pe care ea le crede grav zdruncinate. Jertfă inutilă, căci filistinul Hjalmar, după o scurtă și derizorie criză de nervi, își pregătea deja calea spre un compromis călduț. Drama se împletește cu o satiră amară la adresa predicilor compătimitoare, a îndemnurilor la autoperfecționare morală. Autoironie ? Măcar în parte probabil că da. Cel care a scris în tinerețe *Brand* era totuși un lucid, un inamic al tuturor amăgirilor și de aceea piesele sale au un timbru atît de contemporan.

Alături de Ibsen, părintele dramaturgiei moderne e Cehov şi am putea spune că tot ceea ce a produs mai înaintat gîndirea şi arta teatrală a secolului nostru s-a născut sub aripile albe ale „pescăruşului" său. În teatrul contemporan, aşezat la răspîntia dintre două ere, linia lui Cehov înseamnă linia celei mai fidele şi mai nuanţate oglindiri a vieţii cotidiene, dar nu a unei oglindiri plate, descurajatoare în mărginirea ei, ci a realismului luminat de un mare ideal, de perspectiva viitorului. Cehov a ştiut ca nimeni altul, să îmbine zugrăvirea lucidă şi amară a unei societăţi descompuse, neputincioase, înăbuşitoare, cu speranţa şi încrederea, cu acea pasiune şi convingere într-o chemare, care-i dă puteri Ninei din *Pescăruşul* să se smulgă din trivialitate şi suferinţă, să se avînte în zborul ei.

Din piesele lui Cehov răzbate multă durere, dar nu resemnare, nici frazeologie sentimentală, nici văicăreală. Maşa, Olga şi Irina din *Trei surori* tînjesc într-o atmosferă de banalitate, de plictiseală şi trîndăvie, dar visează o altă viaţă, care va căpăta sens prin muncă, printr-o muncă plină de poezie. Cehov simţea că această viaţă nu era departe. „Iată că se apropie de noi puhoiul, se pregăteşte vijelia cea mare şi binefăcătoare — spune Tuzenbach în *Trei surori*. În curînd va da năvală peste noi, măturînd toată lenea, nepăsarea, toate prejudecăţile faţă de muncă, toată plictiseala şi putreziciunea... peste vreo douăzeci şi cinci, treizeci de ani va munci fiecare om. Fiecare". Aceste cuvinte profetice au fost scrise în anul 1901.

Aşa-numita „atmosferă cehoviană", cu parfumul ei specific, tulburător, nu este cîtuşi de puţin o atmosferă închisă, fără speranţe, o atmosferă de deznădejde apăsătoare. Stanislavski povesteşte, în amintirile sale, cum a fost pusă în scenă pentru prima oară piesa *Trei surori* la MHAT. După un număr de repetiţii, toate amănuntele erau stabilite cu exactitate, dar spectacolul nu avea încă rezonanţă, piesa părea lungă şi monotonă. A trebuit pătruns mai adînc în substratul textului, pentru ca personajele să capete viaţă. „Am înţeles — scrie Stanislavski — că ele nu se simt bine în tristeţea lor şi că, dimpotrivă, jinduiesc după veselie, rîs, voioşie ; ele

vor să trăiască, nu să vegeteze. În acest fel de a vedea personajele am simţit că găsisem adevărul...“ *)

Eroii lui Cehov nu sînt — ca ai lui Ibsen — făpturi ieşite din comun, ci oameni obişnuiţi. Cehov crede în om, în majoritatea oamenilor, în frumuseţea lor sufletească şi în capacitatea lor de a schimba lumea. De aceea, teatrul lui Cehov este profund optimist şi poetic, dezvăluie realitatea subtil şi cu o amplă perspectivă istorică. Ibsen doreşte din toată inima transformarea societăţii, dar aceasta rămîne, la el, un simplu deziderat, o normă abstractă şi intangibilă. Cehov arată în piesele sale că societatea veche e condamnată istoriceşte, că ea nu mai poate dăinui, începe să se destrame în faţa noastră. Asistînd fără regret şi fără compătimire la prăbuşirea patriarhalei proprietăţi moşiereşti, cu patriarhala ei robie, ignoranţă şi vulgaritate, şi respingînd cu dezgust rapacitatea grosolană a noului stăpîn — bogătaşul Lopahin — Ania din *Livada de vişini* este gata „să arunce cheile casei în fîntînă“ şi să pornească alături de Petea Trofimov spre adevărul, spre fericirea pe care el o presimte, deşi încă nelămurit.

Lopahin: „Şi ai să ajungi vreodată?“

Trofimov: „Am să ajung! Am să ajung sau am să le arăt altora calea“.

Deşi universul dramaturgiei lui Cehov se deosebeşte structural de al lui Ibsen, e important să observăm că amîndoi aveau oroare de compromis, de dulcegăria melodramei burgheze, care nu zugrăvea conflictele sociale decît pentru a arăta ce frumos sînt ele aplanate datorită acţiunii salvatoare a unor binefăcători bogaţi, şi nu făcea loc pe scenă oropsiţilor soartei decît pentru a da spectatorului ferit de griji convingerea împăcată de a-şi fi plătit tributul cuvenit de milă, compasiune şi generozitate. Am văzut că Ibsen refuza publicului asemenea iluzii călduţe; el respingea categoric ideea fraternizării creştine. „Să nu credeţi — exclamă dr. Stockman —

*) Stanislavski, *Viaţa mea în artă*, ed. a III-a, Buc. 1958, pp. 282—283. Şi azi există mai multe moduri de a-l înţelege pe Cehov. După turneul întreprins de MHAT la Londra, în 1958, un critic a scris: „În Anglia, Cehov este legat de tot ce e vechi, sterp şi sortit pieirii; în Rusia — de ceea ce e proaspăt, optimist şi triumfător“.

că sînt atît de blajin ca acela care spunea «iartă-le lor, doamne, că nu ştiu ce fac !»". Cehov, la rîndul său, nu are nicăieri accente mai vehemente decît acolo unde se războieşte cu supunerea, cu blîndeţea tîmpă şi răbdătoare în faţa umilirii omului de către om. Fiecare şoaptă din piesele sale strigă împotriva înjosirii omului modest şi muncitor — şi cea mai violentă izbucnire de mînie din dramaturgia cehoviană se produce în clipa în care unchiul Vania îşi dă seama că n-a făcut, prin eforturile şi sacrificiile sale rămase în umbră, decît să răsfeţe şi să umfle o nulitate cu pretenţii. *Unchiul Vania* este drama existenţei irosite, drama renunţărilor inutile, a lîncezelii stupide care înghite şi nimiceşte tot ce e viu. Dar tocmai aici întîlnim şi unele din cele mai înflăcărate, din cele mai inspirate cuvinte al lui Cehov despre frumuseţea omului de mîine.

E drept că cei mai mulţi dintre eroii pieselor lui Cehov sînt oameni slabi care se întreabă, ca Verşinin din *Trei surori*, „de ce ne lăsăm subjugaţi şi chinuiţi de nimicurile vieţii ?", dar nu au încă puterea să rupă ei înşişi acest jug. Totul este în ei aşteptare, căutare, aspiraţie, presimţire a unor căi spre fericire pe care nu le cunosc, dar doresc să le descopere — şi ultimul lor cuvînt este replica finală din *Trei surori* : „O, dacă am şti ! Dacă am şti !"

Scanned with OKEN Scanner

GORKI ŞI POEZIA ÎN TEATRU

Este, pe semne, în firea marilor artişti şi a marilor curente inovatoare să trezească indignarea celor obtuzi prin violenţa cu care înlătură reprezentările depăşite, cu o totală nepăsare pentru ceea ce însemnase pînă atunci „bună cuviinţă" şi simţ al măsurii. În laica şi nesupusa Ioana d'Arc, aşa cum şi-o imagina Shaw, aristocraţia puritană engleză a văzut chipul diavolului, nu mai puţin decît îl vedeau puritanii Evului Mediu în nudurile provocatoare ale Renaşterii. Ar fi să înţelegem lucrurile simplist dacă am crede că asemenea îndrăzneli, în momentul apariţiei lor, jigneau numai simţul moral al oamenilor cu vederi retrograde. Ele contraziceau, în acelaşi timp, concepţia stabilită despre frumos. Rezistenţa în faţa noului în artă n-a fost niciodată de natură strict ideologică, ea s-a datorat şi unei sclerozări a gustului estetic. Fiecare descoperire artistică fundamentală a determinat nu numai o pătrundere într-un nou teritoriu al realităţii, dar şi o mutaţie a însăşi noţiunii de frumos. De aceea, protestele bătăioase care se rezumă la încălcarea ostentativă a prescripţiilor de pudoare consacrate n-au îndeobşte consecinţe prea adînci. Textele menite doar să-l epateze pe burghez prin extravaganţe, prin non-conformism, rămîn în fond nişte copilării, chiar de ar fi geniale. Estetica burgheză începe a fi cu adevărat lovită atunci cînd într-un sector al realităţii pe care

ea l-a denigrat sau care îi este inaccesibil, sînt dezvăluite zone de autentică poezie şi frumuseţe.

Teatrul burghez a început să scapete din clipa în care el a deschis o prăpastie între poezie şi realitate. În teatrul european din a doua jumătate a secolului trecut şi de la începutul secolului nostru devenise un loc comun faptul că existenţa e trivială. Unii autori o descriau naturalist, bicisnic, soios, în vreme ce alţii, nu mai puţin convinşi că viaţa e o murdărie, se căzneau să stropească această murdărie cu un parfum pe care îl credeau plăcut şi mîngîietor. Pitorescul mahalalelor, prostituţia, beţivii zdrenţăroşi şi orfanii flămînzi, într-un cuvînt, promiscuitatea mizeriei căpătaseră o largă circulaţie pe scenă şi în literatură, cu mult înainte ca Gorki să scrie *Azilul de noapte*. Nu i se poate contesta melodramei „sociale" meritul de a fi adus pentru întîia oară în luminile rampei asemenea aspecte deplorabile ale vieţii. Dar dacă noul pe care-l aducea melodrama pe la jumătatea secolului al XIX-lea a secătuit atît de repede, e pentru că ea nu vedea la omul sărac decît pantalonii rupţi în spate şi încerca să-i peticească cu iluzii. Realitatea nu putea fi decît dezgustătoare. „Frumos" era ca, în chipul cel mai neverosimil, orfanii bătuţi şi goniţi de peste tot să fie adoptaţi de un binefăcător bogat, „frumos" era ca biata femeie necăjită să-şi dea sfîrşitul înălţîndu-şi sufletul prin credinţa în răsplata de apoi. Iată însă că apărea o dramaturgie revoluţionară a proletariatului, o dramaturgie care afirma cu tărie că triviale sînt toate aceste minciuni siropoase, că poezia autentică îşi putea afla temeiurile numai în transformarea reală a lumii.

Maxim Gorki presimţea necesitatea lichidării unei anume concepţii simpliste şi anacronice despre realism, atunci cînd îi scria lui Cehov, chiar în pragul noului secol, la începutul lui ianuarie 1900 : „Ştii ce faci dumneata ? Dobori realismul. Şi îl vei dobori în curînd — mortal, pentru multă vreme. S-a terminat cu această faună — incontestabil ! (...). Da, asta este — dumneata dai gata realismul. Aceasta mă bucură extraordinar de mult. I-o fi deajuns ! Ducă-se dracului !

Într-adevăr, a sosit timpul cînd eroismul devine o necesitate : toţi vor ceva care să stimuleze, ceva viu, ştii, ceva care să nu semene cu viaţa, ci să fie mai mare, mai bun, mai frumos decît ea. Trebuie, neapărat, ca literatura de azi să înceapă a înfrumuseţa puţin viaţa şi cum va începe, însăşi viaţa se va înfrumuseţa, adică oamenii vor începe să trăiască mai intens, mai din plin. Acum, însă, uită-te ce ochi urîţi au ei : plicticoşi, turburi, îngheţaţi." *)

La numai cîteva luni după ce a scris aceste cuvinte, Gorki a început să se gîndească la *Azilul de noapte* — o piesă care e departe de a înfrumuseţa viaţa. Aici nu este însă nici o contradicţie. Formarea realismului poetic spre care tindea Gorki mergea mînă în mînă cu combaterea naturalismului ca şi a falsei poetizări a realităţii. În prezentarea dură, cinstită, bărbătească a adevărului, dramaturgul găsea mai multe temeiuri pentru glorificarea demnităţii umane decît în bălăceala unor vorbe mieroase fără conţinut. Originalitatea deosebită a *Azilului de noapte* consta în faptul că, opunîndu-se pitorescului de suprafaţă al dramoletelor despre „demimonde" şi „orfeline", Gorki descria lumea desmoşteniţilor soartei cu un realism sever, arăta cît se poate de limpede că de aci, de la „fund", nu există salvare în limitele societăţii întemeiate pe exploatarea omului de către om. Tăişul piesei este îndreptat, în primul rînd, împotriva „consolatorilor", a celor care-şi făceau o vocaţie din a „mîngîia" durerile şi suferinţele cu predici deşarte şi speranţe amăgitoare — iar dacă Luca este un tip absolut specific pravoslavnicei Rusii, el îşi avea destui termeni de comparaţie în întreaga Europă. Ca şi contemporanul său Bernard Shaw, Gorki respingea compătimirea lacrimogenă care constituia miezul întregii literaturi şi dramaturgii mic-burgheze închinate celor oropsiţi. „Trebuie să ai respect faţă de om ! — spune Satin în monologul său. Nu trebuie să-l compătimeşti... să-l înjoseşti cu mila ta... trebuie să-l respecţi !" Aceste cuvinte — cam impropriu puse în gura lui Satin, după cum mărturisea însuşi autorul — sînt rostite, de fapt,

*) Gorki-Cehov, *Scrisori, articole, extrase*, Buc., 1954, p. 77.

Scanned with OKEN Scanner

de pe poziţiile clasei revoluţionare, care respinge cu demnitate filantropia celor avuţi şi se bizuie întru totul pe propriile sale puteri pentru a-şi cuceri libertatea şi fericirea.

Gorki e cel care aduce în scenă pentru întîia oară pe exponenţii acestei clase, nu doar ca victime sau ca un puhoi dezlănţuit în neştire (cum apar de pildă în *Ţesătorii* lui Hauptmann, izbucnire anarhică, măreaţă prin furia ei pătimaşă dar lipsită de o direcţie precisă), ci ca o forţă inteligentă, organizată, îndreptată limpede spre ţel. *Duşmanii* (1906) e una din primele piese de mare valoare din literatura universală, în care capitaliştii şi proletarii stau faţă în faţă ca două clase conştiente de sine. Înfruntarea directă devine inevitabilă. A trecut vremea aspiraţiilor vagi, ale acelor personaje cehoviene despre care Gorki spunea că sînt „intelectuali care toată viaţa s-au străduit să se dumirească de ce este atît de incomod să stai între două scaune". Acum nu se mai putea sta „între două scaune". La începutul anului 1905, în plină creştere a celei dintîi revoluţii ruse, Gorki scrisese *Copiii soarelui*. Era o epocă în care se despicau apele, iar intelectualului, omului de artă realitatea îi impunea să ia o atitudine. Exprimînd acest imperativ, Lenin a scris tot în 1905 celebrul său articol *Organizaţia de partid şi literatura de partid*. În condiţiile de atunci, *Copiii soarelui* reprezenta o chemare emoţionantă adresată intelectualităţii ruse de a se apropia de popor, de a părăsi terenul sterp al năzuinţelor abstracte, un avertisment împotriva izolării, a îmbătării cu vorbe atrăgătoare dar goale, împotriva acelei false „libertăţi" sinuratice şi îngîmfate, care-l transforma de fapt pe artist într-un prizonier al concepţiilor clasei dominante.

În potopul de vorbe grandilocvente ale micilor burghezi, în melancolia lor leşinată, în văicărelile intelectualilor slabi de înger, Gorki nu vedea pic de frumuseţe. El a atacat cu vehemenţă confortul laş, teama de viaţă a acelora pe care i-a numit „vilegiaturişti în propria lor ţară", încercarea lor de a-şi întoarce privirile de la realitatea care li se părea — şi era într-adevăr — monstruoasă şi de a se ascunde într-un colţişor liniştit. Riumin, din piesa *Vilegiaturiştii*, protestează împotriva

Scanned with OKEN Scanner

celor ce voiau să spună adevărul, „brutal, rece“, să smulgă „de pe trunchiul vieţii haina frumoasă a poeziei, care-i acoperă formele grosolane, adesea hidoase“ ; el apără „dreptul omului de a dori să fie înşelat“. Dar autorul piesei vedea în aceasta falimentul şi înjosirea omului. Dreptul de a spune adevărul, puterea de a-l privi în faţă, iată ce cerea Gorki. În această realitate „hidoasă“, a descoperi posibilitatea omului de a se ridica la propria sa valoare, de a da un sens existenţei, făcînd-o să devină — cum spune Maria Lvovna în aceeaşi piesă — „indispensabilă societăţii“. Dramaturgul ştia prea bine cît de aspră poate apărea o asemenea concepţie unor fiinţe deprinse doar să se tînguie. „Cînd aud cum definesc unii oameni sensul vieţii — spune Riumin — mi se pare că cineva brutal şi puternic mă prinde într-o strînsoare crîncenă şi mă striveşte...“

Producţia bulevardieră a începutului de secol îşi obişnuise publicul cu eroi nostimi, superficiali şi nepăsători — aşa cum trebuie să fie orice cetăţean de treabă, căruia nici prin minte nu-i trece să răstoarne ordinea stabilită. Burghezul — mare, mijlociu sau mic — asista cu plăcere la comediile gen Porto-Riche sau la melodramele tip Bataille, ele îi ofereau satisfacţia de a vedea strălucind în lumina rampei mediocritatea burgheză, ca unica şi cea mai bună dintre lumi, îl măguleau întărindu-i convingerea că în viaţa fiecărui om există şi trebuie să existe o serie întreagă de imoralităţi ascunse de ochii lumii, dar în fond cît se poate de fireşti.

Cînd, în piesele lui Gorki, eroul revoluţionar s-a ivit pentru prima oară pe scenă, el a apărut, în contrast cu ambianţa burgheză, ca un personaj cu totul neobişnuit, un fel de Rahmetov al veacului XX, ale cărui norme de viaţă păreau a fi aproape insuportabile oamenilor „comuni“. În *Cei din urmă* elevul Piotr, fiul poliţaiului Kolomiiţev, face cunoştinţă cu un comunist, încearcă să se apropie de el, dar în finalul piesei mărturiseşte că nu se va mai duce pe la prietenul său. Liceanului cu nervii firavi, revoluţionarii i se păreau prea severi, prea exigenţi.

Dar ceea ce aduceau nou, atît Gorki cît şi continuatorii săi, era mai ales faptul că trăsăturile „excepţionale“

Scanned with OKEN Scanner

ale luptătorului încetau să mai fie singulare. Vișnevski, Treniov, Vsevolod Ivanov, Lavreniev aveau să-și caute eroii de predilecție în rîndurile oamenilor din mulțime, ale acelora care ani și zeci de ani de-a rîndul au fost crescuți în ideea că „n-am să schimb eu lumea, un Piotr sau un Ivan oarecare" iar în revoluție, în bătăliile războiului civil, constatau, nu fără uimire la început, că a sosit vremea — cum spune soldatul Ivan Șadrin din cunoscuta piesă a lui Pogodin — ca lumea să asculte „și pășul omului cu arma".

Teatrul revoluției e departe de a face din eroii săi întruchipări ale perfecțiunii. Operele de frunte ale deceniului al treilea și ale începutului celui de al patrulea sînt pline de momente dramatice provocate de nenumărate greșeli, trădări, ezitări omenești, pe deasupra cărora revoluția și-a croit drum (cu atît e mai mare stima pe care ne-o inspiră ideile și victoriile ei). Amintind cuvintele lui Marx că în timpul revoluției nu se fac mai puține prostii ci uneori chiar mai multe, Lenin spunea că trebuie să privim „în mod lucid și fără teamă" aceste prostii, inevitabile într-o operă atît de nouă, de grea și de măreață. Îndrăgostită încă de soțul ei care a trecut la albi, învățătoarea Liubov Iarovaia se lasă atrasă într-o cursă și primejduiește viața tovarășilor săi (C. Treniov : *Liubov Iarovaia).* Doi prizonieri nevinovați sînt împușcați fără îndurare ; dar fărădelegile căpeteniei anarhiste ridică împotriva acestuia detașamentul roșu *(Tragedia optimistă).* După ce înfruntă pînă la capătul puterilor tifosul, sabotajul, necinstea, președintele comitetului județean de partid își dă și viața în atacul contra albilor *(Uraganul).* Aceste piese nu înfățișează noile realități ca pe un bun cîștigat ; ele cuprind cel mai adesea episoade ale unei lupte care nu s-a încheiat și care e încă departe de a fi ajuns la bucuriile roadelor. Sentimentul poetic pe care îl transmit este însă acela al descătușării energiei umane, sentimentul că omul poate orice, că depinde, în sfîrșit, de el însuși. Pensionarii *Azilului de noapte* erau robii mizeriei, Vassa Jeleznova din piesa cu același nume a lui Gorki era sclava averii ei, „vilegiaturiștii" erau apăsați de povara propriei lor ne-

Scanned with OKEN Scanner

putinţe. În teatrul revoluţiei, omul dobîndeşte pentru întîia oară perspectiva de a se realiza la nivelul demnităţii lui umane.

Cele mai valoroase opere ale literaturii dramatice sovietice sînt străbătute de credinţă în om şi în posibilităţile sale. Supuşi încercărilor hotărîtoare, eroii lui Leonid Leonov se dovedesc deseori mai buni decît s-ar fi bănuit : şi Fiodor cînd fasciştii năvălesc pe teritoriul sovietic *(Invazia)*, şi Marika, pusă să aleagă între „caleaşca de aur" pe care i-o oferă fiul academicianului şi dragostea logodnicului care şi-a pierdut vederea în război *(Caleaşca de aur)*. Însuşi titlul piesei lui Leonov *Un om obişnuit* conţine o nuanţă polemică : ceea ce era cîndva obişnuit — egoismul, indiferenţa, grosolănia, individualismul — devine perimat, nefiresc, iar ceea ce era excepţie intră în ordinea naturală a lucrurilor. *Poveste din Irkutsk* de Alexei Arbuzov pune emoţionant problema eliberării omului „mărunt" de propriile sale prejudecăţi cu privire la sine, arată că dragostea şi munca îl pot înălţa pe om într-atît, încît să devină de nerecunoscut.

Tema încrederii în om a căpătat o rezonanţă deosebită în piesele care condamnau abuzurile, nedreptăţile şi imoralităţile favorizate de cultul personalităţii — de pildă, în piesele lui A. Ştein *Hotel Astoria* şi *O chestiune personală*, în *Fiica procurorului* de Iurii Ianovski etc. Oameni ca Hlebnikov *(O chestiune personală)* promovau noul, criticînd ascuţit stagnarea şi nepăsarea, atrăgîndu-şi de aceea antipatia leneşilor, flecarilor şi invidioşilor şi putînd deveni ţinta atacurilor şi calomniilor unor indivizi de teapa lui Poludin, necinstitul director de cadre din minister. Înfipt pe o poziţie unde se credea invulnerabil, Poludin ajungea să-şi închipuie — — cum se exprimă un personaj din piesă — că nu cadrele, nu oamenii hotărăsc totul, ci Direcţia cadrelor. În comparaţie cu figura bogată, complexă a inginerului Hlebnikov, la Poludin ne izbeşte mai ales uscăciunea, clinchetul metalic al unui suflet sec, care preface toate ideile măreţe şi nobile în simple paravane „principiale" pentru intrigile sale josnice. Ştein combate laşitatea, teama de a-şi lua răspunderea — trăsături opuse leninismului.

Scanned with OKEN Scanner

„Nu sînt un luptător“ e tocmai scuza care-l acuză pe Kolokolnikov, martor pasiv şi timorat al calomnierii colegului său Hlebnikov. În schimb, în *Oceanul* căpitanul de vapor Platonov merge pînă acolo încît ascunde actul de indisciplină al subalternului său Ceasovnikov, deoarece crede în cinstea şi în capacităţile reale ale acestuia. Duşman al birocraţiei şi al îngustimii de gîndire care „pot goli de conţinut orice noţiune“, Platonov judecă cu capul lui propriu, ia o hotărîre de extremă seriozitate şi este gata să suporte consecinţele ei. Formal, căpitanul încalcă regulamentul ; *în fond* procedează just, cu mult tact, cu înţelegerea situaţiei concrete, procedează curajos, ca un adevărat comunist, pentru care mai presus de orice stă omul.

Într-o serie de lucrări de a doua mînă, ideea încrederii în om a fost trivializată, confundată cu înfrumuseţarea de circumstanţă. A apărut chiar, într-o perioadă, o teorie a „lipsei de conflict“ ; cum observa odată ironic criticul şi istoricul literar A. Anikst, serafimii urmau să se lupte cu heruvimii pentru îndeplinirea planului de împăduriri în grădinile Paradisului. Ca reacţie la stilul idilizant şi artificios, întîlnim în lucrările unora dintre dramaturgii sovietici tendinţa reîntoarcerii la adevărul cehovian al vieţii de fiecare zi, de care, cum spunea Lenin, noul public al teatrelor nu se poate dispensa. Unul din cei mai talentaţi dramaturgi sovietici din noua generaţie, Alexandr Volodin este preocupat de dramele omului mărunt, căruia nu-i vine uşor să-şi găsească un loc propriu în viaţă şi care uneori e chiar pe punctul de a-şi rata profesia, studiile, dragostea. Dar eroii pieselor sale *(Fata de la fabrică, Cinci seri, Sora cea mare)* nu sînt nişte înfrînţi. „Nimeni n-o să ştie cît de greu i-a fost — spune Lida despre sora ei cea mare, Nadia. Se ascundea chiar şi de mine. Ajunsesem să nu mai cred nici eu în ea şi, ce e mai grav, nici ea nu mai credea în sine. Dar nu ştie nimeni lucrul ăsta şi uite, acum s-a ridicat prin propriile ei forţe şi-a izbutit să meargă mai departe“. Dramaturgul nu ocoleşte suferinţele, greutăţile, amărăciunile, nu recurge la rezolvări facile, tabloul sobru al realităţii îşi dezvăluie un lirism

Scanned with OKEN Scanner

subtil, stenic în ultimă instanţă, un lirism dur, de tradiţie gorkiană. Existenţa are un sens, în piesele lui Volodin...

Egor Bulîciov, bogatul negustor din tragedia lui Gorki, descoperea în faţa morţii iminente că şi-a irosit anii, instinctul provenit dintr-o puternică vitalitate îi spunea că piere fără a lăsa nimic în urmă. Cu el murea, simbolic, o lume, căreia trîmbiţaşul Gavrilo, în scena de un grotesc colosal din finalul actului II, îi suna sfîrşitul. Era în acelaşi timp sfîrşitul iluziilor şi autoiluziilor, al consolărilor şi autoconsolărilor. Poezia cobora din ceruri şi începea să-şi găsească un rost pe acest pămînt.

Scanned with OKEN Scanner

ÎNTRE IDEAL ŞI REALITATE

Părinte recunoscut al dramaturgiei americane contemporane, Eugene O'Neill i-a lăsat moştenire sentimentul unei chinuitoare rupturi între ideal şi realitate. Regăsim în mai toate piesele sale aspiraţia nepotolită spre puritate şi fericire şi, în acelaşi timp, o imposibilitate tragică a eroilor de a-şi îndeplini visurile. Fie că îmbracă forma simbolică a setei de călătorii peste mări şi ţări, ca în *Dincolo de zare*, fie că se rezumă, ca în *Luna dezmoşteniţilor*, la simpla nevoie omenească de dragoste, de linişte şi încredere, idealul rămîne aproape întotdeauna irealizabil. Realitatea este tărîmul instinctelor devorante, al „lungii călătorii în noapte", al rătăcirilor şi al singurătăţii. Este tărîmul luptei pentru avere, al urii care creşte din gelozie şi rapacitate, din aţîţarea simţurilor, anulînd orice legătură de familie şi împingîndu-i pe eroii *Patimii de sub ulmi* la acte de o cruzime înspăimîntătoare. Satisfacerea instinctelor este, în piesele lui O'Neill, singura cale de realizare a omului, dar în acelaşi timp instinctul se transformă de cele mai multe ori într-o forţă oarbă, care-l tîrăşte la acţiuni menite să-i distrugă viaţa şi fericirea. Eroii dragi lui O'Neill se simt puternici şi liberi numai atunci cînd îşi manifestă în voie poftele, cînd se comportă nestînjenit, potrivit firii lor, dar n-o pot face mai niciodată deoarece se izbesc de piedici şi prejudecăţi pe care nu pot sau se tem să le înfrunte. Prin excepţie, *Anna Christie*, lucrare de tine-

Scanned with OKEN Scanner

reţe, se încheie optimist : marinarul Burke are tăria de a-şi urma îndemnul inimii şi acordă crezare Annei, trecînd peste trecutul ei impur. Dar James Tyrone din *Luna dezmoştenitilor* nu mai este în stare să-şi refacă viaţa alături de fata pe care o iubeşte. Scurtul episod de iubire dintre James şi Josie conţine multă tristeţe, dar şi o undă de căldură, de curăţenie şi de speranţă. La mica şi sărăcăcioasa fermă a Hoganilor există o oază de omenie adevărată — există în realitate, nu într-un vis abstract — există o fată cu păr adevărat, şi cu dinţi adevăraţi, şi cu o inimă adevărată, o fată cu mîinile asprite de muncă şi care se crede urîtă, dar al cărei farmec cinstit i-ar fi putut oferi lui Tyrone tot ce nu i-a dat strălucirea falsă a Broadway-ului pe care însuşi dramaturgul îl ura din adîncul sufletului. Totuşi, între James şi această fată de o mare frumuseţe interioară stă o viaţă distrusă în beţie şi desfrîu în acel Eldorado pustiu cu lumini orbitoare şi cu dimineţi posomorîte, unde el se va întoarce să piară nemîngîiat, bîntuit de coşmaruri. În *Dincolo de zare* atît visătorul Robert cît şi fratele său Andrew îşi înăbuşe vocaţia — primul rămînînd cu tristeţe la fermă să scurme pămîntul fără tragere de inimă, cel de-al doilea renunţînd la agricultură şi plecînd în lume, unde se ruinează. Liceanul Richard Miller *(Ah, pustietate...)* în vîrstă de 17 ani citeşte pe ascuns cărţi socialiste precum şi piesele lui Ibsen şi Shaw — ceea ce însemna un lucru la fel de grav din punctul de vedere al burghezului onorabil de la începutul secolului —, trimite iubitei versuri îndrăzneţe care provoacă spaima părinţilor ; dar viaţa reală degradează avînturile juvenile şi-l conduce spre existenţa cuminte, banală şi „morală“ pe care condiţia lui socială i-o hărăzea. Nina Leeds din *Straniul interludiu,* în dorinţa de a avea un fiu, nu pregetă să-şi înşele bărbatul ; mai tîrziu nu are curajul să dea totul pe faţă şi îşi ratează existenţa clădind-o pe minciună. Tînăra albă Ella se mărită cu negrul Jim Harris, dar n-are puterea să înfrunte oprobiul celorlalţi albi, se îmbolnăveşte de nervi, cade într-o ciudată mizantropie şi dragostea pentru soţul ei se transformă în ură, într-o dorinţă maladivă de a-l vedea înfrînt în eforturile sale de a dobîndi o si-

Scanned with OKEN Scanner

tuaţie socială egală cu a albilor *(Toţi copiii Domnului poartă aripi)*. Lipsiţi de voinţă conştientă — cum remarca J. H. Lawson, dramaturg şi teoretician al teatrului*) —, eroii lui Eugene O'Neill se lasă în voia unei soarte vitrege şi a propriilor impulsuri neînţelese, sînt apăsaţi ca de un blestem care-i împiedică întotdeauna să-şi realizeze dragostea şi-i obligă să intre într-un conflict de neîmpăcat cu societatea, se simt condamnaţi. Pentru ei nu mai e loc pe acest pămînt.

Proporţiile acestei contradicţii fără ieşire apar în toată amploarea lor tragică în *Maimuţa păroasă*. Fochistul Yank, convins că el şi tovarăşii săi, care prin munca lor pun vasul în mişcare, trăiesc cu adevărat, în vreme ce bogătaşii de la clasa I nu reprezintă nimic („ei sînt numai bagaj"), are deodată revelaţia că pentru aceşti bogătaşi el este cel care nu există, e doar un sclav, un animal de povară. Brutalitatea vieţii moderne a pus capăt pentru totdeauna traiului cutezător şi independent al marinarilor de pe vechile corăbii, de care unii dintre eroii lui O'Neill îşi amintesc cu nostalgie. Dramaturgul face un tablou violent al despersonalizării omului în condiţiile civilizaţiei capitaliste. Lucrînd în infernul cazanelor pe care le alimentează cu cărbuni, sub tavanul scund care-i obligă să stea tot timpul aplecaţi, goi pînă la brîu într-o căldură sufocantă, marinarii au în piesă aspectul unor namile muşchiuloase, abrutizate ; la rîndul lor capitaliştii, descrişi în imagini groteşti, sînt făpturi anemice, nevricoase şi fără vlagă, sau marionete cu mişcări mecanice amintind plăsmuirile oribile ale lui Frankenstein. Tulburat de întîlnirea cu fiica miliardarului, care l-a privit cu groază ca pe o „maimuţă păroasă", plin de furie şi dispreţ pentru capitaliştii faţă de care se simte totuşi neputincios în revolta sa anarhică şi izolată, Yank încetează să se mai simtă „stăpîn al acestei lumi", se duce la grădina zoologică şi intră în cuşca gorilei. „Yank nu poate merge spre viitor, de aceea încearcă să meargă înapoi, explică O'Neill într-un articol. Iată ce înseamnă strîngerea sa de mînă

*) John Howard Lawson, *Theorie and technique of playwriting*, New York, 1960.

cu gorila. Dar el nu-şi găseşte locul nici în trecut. Gorila îl ucide."

Ca şi Yank, majoritatea eroilor dramaturgiei americane rămîn suspendaţi între un prezent insuportabil, un viitor inexistent pentru ei şi un trecut la care nu se mai pot întoarce. Duşmanul lor cel mai neîmpăcat şi invincibil — avea să afirme Tennessee Williams — e timpul !

1. LUMEA „FĂRĂ TIMP" A PIESELOR LUI TENNESSEE WILLIAMS

Cînd cel care poartă azi pseudonimul scriitoricesc Tennessee Williams era încă un băieţandru, familia sa — originară dintr-un orăşel patriarhal din sud — s-a mutat la St. Louis. Dramaturgul n-a uitat niciodată şocul pe care i l-a provocat contactul cu marele oraş capitalist, anii grei de sărăcie suportată cu demnitate, criza economică din cauza căreia a trebuit să-şi întrerupă pentru un timp studiile. În prima scenă a *Menajeriei de sticlă* el identifică deceniul al patrulea cu perioada în care clasele mijlocii americane au urmat un fel de şcoală pentru orbi, văzîndu-se obligate să înveţe alfabetul Braille al unor crude realităţi economice. Avem temeiuri să recunoaştem în Tom, eroul acestei piese, trăsături autobiografice. Copil bolnăvicios şi, după propria-i mărturie, „prea ataşat de membrii feminini ai familiei" sale, Williams a crescut ca un băiat retras, absorbit, care prefera să citească în loc să joace baseball şi din această pricină tatăl îi spunea „domnişoara Nancy". Adolescentul sîcîit căuta un refugiu (ca Tom la cinematograf). „La vîrsta de 14 ani am descoperit scrisul ca o scăpare din lumea reală care-mi era nesuferită".

Compasiunea dramaturgului se îndreaptă în primul rînd spre fiinţele slabe, sfioase, neajutorate, ca Laura din *Menajeria de sticlă*, făpturi incapabile să facă faţă vieţii încordate a societăţii capitaliste moderne, făpturi care au nevoie de milă şi ocrotire. Tennessee Williams se

consideră un romantic demodat, într-o lume de unde bunătatea şi sentimentul fraternităţii au fost excluse. El constată cu durere că mercantilismul brutal al acestei societăţi nimiceşte sentimentele curate. În jurul plantatorului Politt, goana după moştenire împrăştie un „puternic şi respingător miros de disimulare", care ucide dragostea şi prietenia sinceră *(Pisica pe un acoperiş fierbinte)*. „Eu am observat că perechile care nu se iubesc au întotdeauna patima banilor" — spune un personaj din *Orfeu în infern*. Cu o sensibilitate ieşită din comun, aţîţată pînă la surescitare — proprie şi multora dintre eroii săi — scriitorul urmăreşte diformităţile pe care cupiditatea, egoismul, înşelarea reciprocă le aduc în caracterele şi în relaţiile oamenilor. Uneori fixează în numai cîteva pagini tablouri obsesive, copleşitoare, aproape incredibile ale degradării şi dezumanizării la care poate duce interesul privat sau, dimpotrivă, sărăcia cea mai neagră. O fetiţă de 13 ani machiată ţipător, ţinînd încă păpuşa în braţe, povesteşte calm, aproape lăudîndu-se, unui băiat nu cu mult mai mare, cum sora ei a fost împinsă la prostituţie şi a murit bolnavă de plămîni şi cum ea se pregăteşte, ca pentru lucrul cel mai normal de pe lume, să urmeze aceeaşi cale şi aceeaşi soartă *(Proprietate condamnată)*. Într-o cameră mobilată din Manhattan o femeie trăieşte zile întregi doar cu apă, în vreme ce bărbatul s-a îmbătat cu ultimii bani din ajutorul de şomaj : lumea îngheţată şi rea în care el a rătăcit îndelung, aproape fără cunoştinţă, nu era mai puţin înfiorătoare decît lumea în care ea l-a aşteptat, stoarsă de puteri *(Vorbeşte-mi ca ploaia şi lasă-mă să ascult)*. Jake Meighan, proprietarul unei maşini de egrenat bumbac dă foc maşinii de egrenat a sindicatului plantatorilor din vecinătate, ca să-şi recîştige clientela. În timp ce Jake egrenează douăzeci şi şapte de vagoane pline de bumbac, supraintendentul sindicatului, Silva Viccaro o ameninţă pe soţia lui că va da crima în vileag şi o sileşte să se culce cu el ; seara, Jake savurează obtuz reuşita afacerilor sale, iar femeia îl ascultă cu gîndul în altă parte, cu faţa răvăşită în lumina lunii *(Douăzeci şi şapte de vagoane pline de bumbac)*. Principalii eroi din *Orfeu în infern* au căzut pradă, fiecare

Scanned with OKEN Scanner

în felul său, cruzimii unei lumi unde „oamenii se împart în cei care sînt cumpărați și cei care-i cumpără, ca pe niște hălci de porc într-o măcelărie". Tînăra Carol și-a dedicat cîndva întreaga energie combaterii discriminărilor rasiale ; pornind într-un marș de protest contra condamnării nedrepte a unui negru, ea s-a pomenit arestată sub învinuirea de vagabondaj și desfrînare. Dezgustată de această societate și de legile ei, Carol devine cu adevărat o vagaboandă desfrînată, „rușinea" tîrgului și mai ales a familiei ei de mari proprietari din sud, pe care se amuză să-i batjocorească în public. Lady a fost și ea victima rasiștilor fanatici care au dat foc grădinii de vară a tatălui ei și l-au ars de viu, drept pedeapsă că primea negri în local. Rămasă pe drumuri la 18 ani și părăsită de fratele Carolei pentru o partidă avantajoasă, Lady a fost „cumpărată" de un negustor bogat și bătrîn, care nu este altul decît căpetenia celor ce puseseră la cale incendiul. Dormind alături de Jabe Torrance, Lady nu a avut în 15 ani „o singură dată un vis frumos". Într-o astfel de lume, unde totul se negociază, dragostea curată dintre Lady și Val nu se putea isprăvi decît tragic. Moartea lui Val Xavier se aseamănă cu aceea a tatălui Lady-ei, această repetare simbolizînd perpetuarea acelorași relații sociale neomenoase.

În primul act al piesei, Val povestește despre o pasăre care-și petrece viața plutind în văzduh și nu cade pe pămînt decît în clipa morții. „Și eu aș vrea să fiu o pasăre ca aceea, să nu mă atingă stricăciunea niciodată". Jos, pe pămînt, sînt oameni linșați, oameni bătuți pînă cad în nesimțire, haite de cîini polițiști care-i rup în bucăți pe fugari... Acțiunea piesei este mereu brăzdată de ecouri ale acestor realități sinistre. Coborînd în acest pămîntean infern, cu chitara sa în mînă, Orfeul lui Tennessee Williams își va pierde și iubirea și viața.

Tennessee Williams vorbește despre dragoste cu emoție și descurajare ; e darul pe care-l așază cel mai presus, îi închină pagini lirice și îl vede mereu amenințat, pîngărit. A iubi, scrie el, înseamnă a fi într-o poziție vulnerabilă. Cine iubește e slab, deci — și Williams e totdeauna de partea celor slabi.

Scanned with OKEN Scanner

Dramaturgul polemizează undeva cu un critic englez care a scris că aproape orice spectator, dacă ar fi avut de-a face în viaţă cu Willy Loman din *Moartea unui comis-voiajor*, l-ar fi dat pe uşă afară. Tot ce se poate, spune Tennessee Williams, fiindcă în vremea noastră puţini sînt cei în stare să manifeste înţelegere pentru oameni ca eroul lui Miller. Dar rostul teatrului este, după părerea lui Tennessee Williams, să-l înalţe pe spectator într-o lume aflată în afara timpului, dîndu-i astfel posibilitatea să privească oamenii cu detaşare, dezinteresat. „Chiar în actuala lume a comerţului, există la unele persoane o sensibilitate faţă de situaţiile nefericite ale altora, capacitatea de a manifesta solicitudine şi compasiune — rămăşiţă a unei perioade mai tandre, anterioare vîrtejului actual din cuşca de fier a activităţii de afaceri[1]". Spre a resuscita un sistem de valori umane în care să-şi găsească loc dragostea, blîndeţea, gingăşia, dramaturgul îşi întoarce privirile spre un trecut cînd civilizaţia nu era încă „strivită cu neon" (cum spune Carol în *Orfeu*), ori spre o adolescenţă încă nepervertită, cum era a lui Val Xavier, flăcăul îmbrăcat în piele de şarpe, înainte de a fi părăsit viaţa sălbatecă din mijlocul naturii şi de a fi aflat că în lumea contemporană totul se cumpără şi se vinde.

Personajele care trăiesc parcă în afara timpului, încremenite maniacal în vechi amintiri (cum sînt bătrînele din *Scrisoarea de dragoste a lordului Byron*, din *Portretul unei madone*, din *Lunga vizită întreruptă* sau *Dejunul care lasă de dorit*), sînt înfăţişate de Tennessee Williams cu nesfîrşită duioşie, amestecată cu un dram de ironie, dar şi cu multă compătimire, ca nişte făpturi fără apărare în mijlocul nepăsării mercantile de astăzi. Acest amestec de ironie blajină, de indulgenţă şi regret caracterizează stilul multora dintre piesele sale într-un act, dar în parte şi unele lucrări de mari dimensiuni, ca *Menajeria de sticlă*. Compasiunea nu-l împiedică pe autor să vadă ceea ce asemenea personaje au anacronic, agasant sau hilar. Tennessee Williams pare con-

---

[1]) *Lumea atemporală a piesei de teatru*, articol publicat ca prefaţă la piesa *The Rose Tatoo*, Penguin Plays 1958.

Scanned with OKEN Scanner

vins că între trecut şi prezent, între vechiul cod de viaţă şi noile moravuri, apucături, mentalităţi se cască o ruptură geologică, în aşa măsură încît de la o generaţie la alta dialogul nu mai e posibil. Pentru Tom din *Menajeria de sticlă* preceptele şi eternele reproşuri ale mamei au devenit insuportabile. Un bătrîn comis-voiajor, cîndva celebru în Delta Mississipi, evocă cu emoţie vremurile de aur, pe cînd mult mai tînărul său confrate îl ascultă plictisit, citind pe furiş un „comics" *(Ultimul meu ceas solid de aur)*. Cu principiile ei puritane de modă veche, Alma din *Vară şi Fum* n-a putut găsi calea care s-o apropie de modernul, frivolul doctor John Buchanan. Răsturnarea (de altminteri absolut artificială) din final, unde Buchanan devine un model de moralitate, demonstrează probabil că oricine şi orice putea determina transformarea doctorului, numai nu Alma. Expresia decepţiei şi a resemnării în faţa acestei realităţi este epilogul în care Alma însăşi a devenit o femeie uşuratică. Piesa e construită pe un sistem de simboluri „cu teză" : Alma înseamnă în spaniolă „suflet" (cum o spune chiar ea în prolog) pe cînd doctorul, un epicureu, ţine în cabinet o mare planşă anatomică şi se referă frecvent la ea. În termeni morali, Tennessee Williams confruntă mereu idealismul desuet, dar plin de un anume farmec, al trecutului cu materialismul vulgar al vieţii moderne : lumea de azi şi-a pierdut poezia patriarhală, ea este a oamenilor descurcăreţi, dinamici, siguri pe ei, fără complexe, care preţuiesc plăcerile imediate şi ştiu să-şi croiască drum dînd şi din coate dacă e nevoie. În *Menajeria de sticlă* (1945), în persoana lui Jim O'Connor apare încă, simpatic şi nu lipsit de sensibilitate, tipul americanului jovial, cu picioarele pe pămînt, care-şi prepară ascensiunea socială bizuindu-se pe propriile forţe ; el n-a făcut cariera rapidă pentru care se socotea dotat, dar studiază tehnica radiofonică şi arta oratoriei, îşi pune speranţe în televiziune, priveşte înaintea lui cu optimism. Majoritatea lucrărilor care au urmat nu ne mai înfăţişează însă, decît două categorii de personaje : pe de o parte făpturi maladive, hiperimpresionabile, dezarmate, destinate iremediabil înfrîngerii, făpturi care aparţin

Scanned with OKEN Scanner

prin educaţie şi mentalitate trecutului, iar pe de altă parte oameni grosolani, lipsiţi de delicateţe şi simţire, mînaţi numai de pofte egoiste şi impulsuri carnale — exponenţii prezentului. Din acest punct de vedere, cea mai reprezentativă piesă a lui Tennessee Williams e fără îndoială *Tramvaiul numit dorinţă.* Blanche du Bois, progenitură sărăcită a unei familii aristocratice, duce o viaţă depravată după ce a suferit o deziluzie cruntă descoperind, îndată după căsătorie, că soţul pe care-l iubea nebuneşte era homosexual. În jurul ei — inclusiv în *„pătura de jos"* reprezentată de cumnatul ei Stanley şi de prietenii acestuia — Blanche nu întîlneşte decît trivialitate şi mizerie morală. Stanley, un beţivan senzual, o sileşte să se culce cu el şi apoi o internează într-un azil. Elia Kazan, în notele sale regizorale pentru *Tramvaiul numit dorinţă*, o consideră pe Blanche „un fluture într-o junglă", emblemă a unei „civilizaţii care moare". În viaţa sexuală ea caută doar un mijloc de a ieşi din cînd în cînd din singurătate. Blanche este după părerea regizorului „un ultim vestigiu pe cale de dispariţie al veacului trecut, rătăcind în voia valurilor în zilele noastre neprietenoase" ; „singură şi abandonată în societatea crudă a periferiei din New Orleans, ea este unica apariţie luminoasă."*) Stanley ar întruchipa, de fapt, tot restul societăţii. „Singurul său mod de a se explica — el ştie că pute — este că lumea pute. Este un simbol. Adevărat pentru Statul Naţional al Cinismului în care trăim. Nu există valori. Nu există nimic care să-i solicite fidelitatea." **) Societatea actuală apare deci infectată de sus şi pînă jos. Condamnînd cu o mare forţă artistică cinismul, vulgaritatea, inumanitatea, dramaturgul nu găseşte nimic sănătos, dătător de speranţă pentru prezent sau viitor, singurele pîlpîiri luminoase vin dintr-un trecut care se stinge. Romantismul lui Tennessee Williams nu se hrăneşte din aspiraţii ci din amintiri. De aci limitele importante ale viziunii sale dramatice : eroii săi nu au visuri, au coşmaruri.

---

*) *Directors on Directing,* Indianopolis 1963, pp. 364—370.
**) Ibidem, pp. 375—376.

Scanned with OKEN Scanner

Concepţia scriitorului este că timpul viciază inevitabil tot ce e pur şi imaculat. Piesa cu titlul suav *Dulcea pasăre a tinereţii* nu arată decît că pasărea dulce a unei iubiri curate, ce va fi existat în adolescenţa eroilor, a zburat de mult. Chance Wayne, aventurier ratat, se întoarce în oraşul natal la iubita din tinereţe, căreia intenţionează să-i obţină un angajament la Hollywood cu ajutorul unei actriţe cocainomane. Între timp fata pe care Wayne a iubit-o, a suferit din pricina lui o grea operaţie şi nu va mai putea avea copii. Drept pedeapsă, tatăl şi fratele fetii, ei înşişi nişte ticăloşi, îl vor prinde pe Chance şi îl vor castra. Dar mai înainte de a se lăsa cortina asupra acestui penibil final, „eroul" se întoarce spre public şi spune: „Nu cer din partea voastră milă, doar înţelegere — şi nici măcar atît. Doar să mă recunoaşteţi în voi înşivă şi inamicul comun, timpul, în noi toţi!"

Acumulînd într-o singură piesă un număr atît de mare de monstruozităţi (din care am amintit mai sus doar o parte) autorul urmăreşte să ne arate că aşa este omul, sau cel puţin „omul modern", făptură de carne, supusă păcatului şi degradării. Spre a justifica aglomerarea insanităţilor în lucrările sale, autorul invocă principiul aristotelian al expurgării violenţei prin reprezentarea ei poetică pe scenă. Dar tragedia greacă insufla respect şi admiraţie pentru demnitatea şi curajul cu care omul înfrunta forţe superioare lui. Violenţa venea din afară, din partea zeilor, a destinului, iar prăbuşirea eroului se producea „nu din pricina răutăţii sau a depravării lui" (Aristotel). Dimpotrivă, tocmai datorită firii alese a eroului, soarta sa tragică inspiră mila şi teama de care vorbeşte esteticianul antic. La Tennessee Williams, însă, (ca şi la alţi dramaturgi moderni) răul vine dinlăuntru, din însăşi esenţa fiinţei umane. Privit doar prin prizma înceţoşată a impulsurilor meschine, omul este privat de bogăţia determinărilor sale sociale şi spirituale, apare adesea deformat într-o imagine violent expresivă, dar unilaterală. Păcatul este universal, spune autorul în prefaţa piesei *Dulcea pasăre a tinereţii*, păcatul e înnăscut şi impus omului chiar cu mult înainte de naştere, prin natura speciei sale; tot ce putem face

Scanned with OKEN Scanner

pentru a ne ridica la o condiţie morală mai înaltă e să privim în faţă această realitate, să recunoaştem cu alte cuvinte morbul răului care sălăşluieşte în noi. Copilăria şi adolescenţa sînt de obicei la Tennessee Williams vîrstele purităţii, dar — printr-un mecanism pe care el îl consideră propriu naturii umane — viaţa în societate, presiunea intereselor şi a prejudecăţilor ajung să înăbuşe inevitabil pornirile bune ale eroilor săi şi îi împinge spre dezagregare. O geană de nădejde apare totuşi pe alocuri. *Noaptea Iguanei* (una din piesele sale cele mai recente) vorbeşte cu căldură despre necesitatea de a crede în ceva sau în cineva, în posibilitatea oamenilor de a sparge, fie chiar şi pentru puţină vreme, barierele care-i despart şi de a se „primi unul pe altul", de a se înţelege şi ajuta reciproc, despre capacitatea de a îndura şi de a învinge astfel „diavolul albastru" al complexelor create în adîncurile „întunecate" ale sufletului. În *Orfeu în infern* dramaturgul sugerează — prin glasul Lady-ei — că „stricăciunea nu este singurul răspuns" şi că dragostea ar putea fi acel răspuns, capabil să redea vieţii un sens. Dar într-o societate întemeiată pe legile draconice ale profitului, pe necinste, brutalitate şi mistificare, dragostea e supusă pieirii, ori se rezumă la aviditate sexuală lipsită de sentimente, ori ia forme contrare naturii... E oare şi dragostea un răspuns amăgitor ? Sîntem oare sortiţi, cum spune Val Xavier, să fim „mereu singuri cît trăim pe acest pămînt"?

În piesa *Deodată vara trecută*, Catherina ajunge la concluzia că dragostea nici nu există : „noi ne utilizăm unii pe alţii şi numim aceasta dragoste — iar cînd nu mai putem utiliza pe cineva, e ceea ce numim ură..." Sebastian, aristocratul rafinat care scria un poem în fiecare vară şi pe care maică-sa îl credea cast la 40 de ani, Sebastian artistul prea timid şi contemplativ pentru a-şi putea face relaţii, îşi folosea mama şi apoi verişoara pentru a *racola*. La un an după moartea vărului ei, a cărei martoră a fost, Catherina e supusă unei crude anchete psihopatologice. Cu predilecţia sa pentru simboluri şocante, Tennessee Williams plasează acţiunea în vecinătatea unei vaste grădini tropicale de unde se aud ţipetele vietăţilor de pradă. La fel de sim-

Scanned with OKEN Scanner

bolică este imaginea miilor de pui de broască țestoasă, ieșind din ouăle lor și alergînd pe plaje spre mare, în vreme ce stoluri de păsări carnivore se reped să-i sfîșie — privelişte în fața căreia Sebastian a rămas cîndva în extaz. Supusă acum unui întreg joc de presiuni și interese —o bătrînă bogătașă geloasă pentru reputația fiului ei, rudele care văd scăpîndu-le o moștenire importantă — Catherina, deși amenințată să fie internată pe viață într-un spital de nebuni, nu-și poate smulge din minte o viziune oribilă și neverosimilă a morții vărului ei, nu și-l poate aminti decît devorat literalmente de ceata micilor cerșetori goi și flămînzi pe care-i atrăgea spre a-și satisface viciul.

Dilema lui Tennessee Williams este aceea că voind să predice dragostea, generozitatea, el nu găsește în lumea reală nici un element pe care să se sprijine pledoaria sa. Factorul poștal Eloi descoperă din întîmplare o scrisoare scîrboasă, trimisă de un tînăr de 18 ani; după ce-l vizitează pe expeditor, care-i face propuneri respingătoare, Eloi e atît de tulburat, de obsedat de murdăria morală a cartierului în care trăiește, încît se încuie în casă și-i dă foc *(Auto-Da-Fé)*. Și aici, ca în multe din piesele lui Tennessee Williams, oamenii neatinși de viciu au în schimb nervii zdruncinați, sînt creaturi fragile în mijlocul unor realități insuportabile. *Perioada de ajustare* este „comedia" sumbră a două tinere perechi a căror viață sexuală nu se poate realiza normal din pricina unor ciudate stări nevrotice. Autorul cheamă din nou la tandrețe, caritate, înțelegere răbdătoare: „Întreaga lume este un mare spital, o mare clinică neurologică, iar eu îmi fac într-însa ucenicia de infirmieră", conchide una din eroinele piesei. Totuși, terapeutica dragostei și a tandreței se dovedește inoperantă în majoritatea pieselor lui Tennessee Williams; dramaturgul desminte mereu și mereu, cu deznădejde, unica soluție pe care el însuși o propune.

În opera sa, descripția societății capitaliste contemporane e deseori de o luciditate impresionantă. Metoda artistică folosită e îndeobște împerecherea celor mai izbitoare contraste, confruntarea purității angelice cu o perversitate de neînchipuit, trecerea neașteptată de la

Scanned with OKEN Scanner

mari înălţări la mari prăbuşiri. Violenţa extremelor explică forţa multor pagini din Tennessee Williams, o forţă prin excelenţă dramatică, conflictuală. Autorul nu cunoaşte măsură, creează îngeri şi demoni de dimensiuni monstruoase, cu o pasiune care de cele mai multe ori impune şi emoţionează. Avem atunci cazuri-limită capabile să dezvăluie într-o formă concentrată tendinţe reale ale unei societăţi contradictorii. Uneori, însă, ca în *Trandafirul tatuat*, jocul antitezelor este artificial, căutat, cu intenţia demonstrativă mult prea vizibilă de a opune bestiei umane o virtute aproape supraterestră în consecvenţa ei, care apare anormală şi chiar ridicolă pe acest pămînt, un fel de mistică a dragostei. Cu aceeaşi lipsă de simţ al proporţiilor, autorul pune în bătaie simboluri naive şi coincidenţe romanţioase. Serafima vede apărîndu-i pe piept trandafirul tatuat al soţului în noaptea concepţiei copilului lor. Alvaro are aceeaşi ocupaţie şi acelaşi bust ca al bărbatului mort, primeşte în dar cămaşa „de culoarea trandafirului" cusută pentru acesta şi aşa mai departe. Cînd exaltă dragostea cu astfel de accente mesianice, Tennessee Williams cade uşor în melodramă. Se simte înfloritura exterioară, teza abstractă susţinută retoric, lipsa credinţei reale în om. *Cea mai stranie romanţă* porneşte de la un veritabil nucleu dramatic — singurătatea omului mărunt, care trăieşte într-o cameră mobilată, rece, neprietenoasă, înconjurat de oameni fără inimă şi îşi revarsă afecţiunea asupra unui animal — o pisică. Vom regăsi o temă similară, tratată extrem de dur, într-o piesă cutremurătoare de Edward Albee. Dar la Tennessee Williams pisica e izgonită de proprietăreasa cea hapsînă pentru ca în oele din urmă Omul Mărunt (scris cu iniţiale majuscule) s-o regăsească cu ajutorul unui bătrîn senil, alcoolic şi bun, în vreme ce din culise se aude o muzică tandră, iar scena e scăldată într-o lumină aurie. O marcă de artificialitate poartă şi finalul unei piese atît de valoroase cum e *Pisica pe acoperişul fierbinte*. După ce Brick, dezgustat de egoismul agresiv al soţiei sale, o tratează de mult cu cea mai categorică indiferenţă, piesa se încheie brusc cu un compromis amoros. Poate în virtutea unei convingeri de mai multe ori exprimate în cuprinsul piesei : adevărul deplin

Scanned with OKEN Scanner

nu este posibil între două fiinţe, oamenii au nevoie de minciună ca să trăiască. Maggie — „pisica" îl minte pe Bunic spunîndu-i că e însărcinată şi că-i va dărui un nepot, iar Brick acceptă să ia această minciună drept punct de plecare al refacerii relaţiilor lor.

Idealul dramaturgic al lui Tennessee Williams este oprirea timpului în loc, eroul care se sustrage istoriei. În concepţia sa existenţa reală, în circuitul timpului, duce în chip fatal la dezvoltarea pornirilor detestabile, la dezlănţuirea instinctelor animalice. Dragostea în forma ei neîntinată, adevărata omenie devine posibilă numai în afara existenţei temporale, la modul ideal, iar cînd iubirea triumfă în vreuna din piesele sale, aceasta nu e, evident, decît o ficţiune, o ipoteză, o abstracţie. Această concepţie îşi găseşte expresia clară în piesa *Camino Real*, lucrare cu un larg substrat filozofic. În limba spaniolă „Camino real" înseamnă Drumul regal, cu alte cuvinte drumul major al visurilor şi idealurilor îndrăzneţe, dar înseamnă totodată şi Drumul realităţii. Don Quijote a ajuns la punctul unde se sfîrşeşte Drumul regal şi începe Drumul realităţii. În acest moment Cavalerul de la Mancha adoarme, căci evident el nu are ce căuta pe tărîmul realităţii. Aici domneşte exploatarea cea mai cumplită şi mai despotică, fîntînile au secat şi păsările sînt închise în colivii de fier, dragostea se ofileşte neputînd rezista corupţiei iar cuvîntul „frate" este interzis cu străşnicie. Piesa denunţă vehement contrastele sociale, de pe o poziţie umanistă — din păcate foarte abstractă, expusă prin intermediul unei simbolistici destul de uscate şi deseori chiar obscure. Succesiunea unui şir de personaje alegorice livreşti — Casanova, întruchipare a Amantului ; Margueritte Gauthier, întruchipare a Amantei etc. — ilustrează ideea că în condiţiile realităţii crude sentimentele curate nu durează, sînt supuse unui proces de amară degradare. Puţine sînt acele fiinţe superioare, Lord Byron de exemplu, care au cutezat să părăsească domeniul realului şi să păşească pe sub arcada de unde începe Terra Incognita. Aceasta e calea pe care va porni şi americanul Kilroy braţ la braţ cu Don Quijote. Pentru a-şi păstra umanitatea, lui Kilroy, tipul americanului mijlociu, can-

Scanned with OKEN Scanner

did şi sportiv, cu o inimă de aur „cît capul unui copil", nu-i rămîne decît să evadeze din realitatea temporală.

Omul social, care acţionează istoriceşte schimbînd propria sa condiţie umană, nu există pentru autorul lui *Camino Real*. Nimeni şi nimic nu poate rezista, după el, nesăţiosului Cronos. Timpul distruge dragostea şi prietenia, timpul devastează ireparabil făptura umană şi o corupe, durata limitată a vieţii sădeşte în noi teama şi egoismul. Şi pentru că omul nu poate trăi înafara timpului, el este condamnat la singurătate şi ruină. Reconcilierea omului cu sine şi cu ceilalţi, prin dragoste, se poate înfăptui numai într-o lume extraistorică, imaginară. De aceea, la sfîrşitul piesei Kilroy se preface într-o fantomă. Dramaturgul nu poate spune nici un cuvînt salvator omului în carne şi oase, soluţiile pentru care pledează cu atîta grandilocvenţă se dovedesc fantomatice. Ca şi la O'Neill, în opera lui Tennessee Williams conflictul dintre ideal şi real, dintre Binele abstract şi Răul concret rămîne nesoluţionat.

Acest dualism îl împiedică să vadă societatea ca un teren pentru acţiunea practic-transformatoare a omului. Negăsind durerilor, ofenselor şi înfrîngerilor nici o rezolvare reală, el o caută într-o falsă teorie a compensaţiilor. În lumina acestei teorii, dorinţa sexuală încetează de a mai fi o legătură firească între om şi om, devine o compensaţie a vicisitudinilor vieţii, un mijloc de a evada, un penibil colac de salvare. E tot ce mai au, în nefericirea lor, Blanche, Carol sau artista Alexandra del Lago din *Dulcea pasăre a tinereţii*: o cameră de hotel şi cîteva clipe de uitare, după care va urma o tristeţe şi mai adîncă.

2. ARTHUR MILLER ŞI PĂCATUL ORIGINAR

Miller spunea că întreaga dramaturgie americană de bună calitate, de la O'Neill încoace, înfăţişează imaginea individului zgîriind un zid care-l desparte de ceilalţi oameni. Trăind sub imperiul impulsurilor imediate, bîntuit de patimi irezistibile, eroul acestei dramaturgii

Scanned with OKEN Scanner

nu putea fi decît singur, condamnat, după expresia lui Val Xavier, „la carceră pe viaţă în propria sa piele". El zgîrie zidul cu obstinaţie, deseori cu disperare. Dar o forţă mai puternică decît el îi frînge elanurile, îi nimiceşte dragostea, îl izolează — şi această forţă Eugene O'Neill a numit-o uneori Destin, Tennessee Williams o numeşte Timp, Arthur Miller o va numi Societate.

Încercînd să explice incapacitatea individului de a depăşi barierele pe care le întîmpină, O'Neill şi Tennessee Williams recurg mai curînd sau mai tîrziu la ideea predestinării. Eroii lor se află faţă de societate într-un raport totdeauna pasiv, ei poartă înscris în carnea şi în sîngele lor stigmatul înfrîngerii şi orice tentativă de a se răzvrăti contra acestei legi a speciei din care fac parte nu le poate fi decît funestă. În trilogia *Din jale s-a întrupat Electra,* vitalitatea proprie multor piese ale lui O'Neill face loc unor sumbre concluzii filozofice. Christina Mannon îşi otrăveşte soţul pentru a se elibera din căsnicia nefericită cu un laş şi un zgîrcit care avea în loc de inimă o „gulie uscată", dar uciderea generalului Mannon aruncă asupra întregii familii blestemul urii şi al pornirilor incestuoase, declanşează noi asasinate şi sinucideri. Spre deosebire de predecesorii lor antici — la care face aluzie titlul trilogiei —, personajele lui O'Neill nu caută să mai lupte contra acestei soarte tragice. Orin se închide într-o cameră întunecată pentru a scrie la lumina artificială a lămpii o lucrare menită să descopere în trecutul Mannonilor cauzele tainice ale supliciilor la care au fost supuşi : „e însuşi simbolul vieţii omului, — o lampă arzînd într-o încăpere plină de umbre care-l aşteaptă." Iar după sinuciderea fratelui ei, Lavinia se decide să trăiască singură, urmărită de stafii, pedepsindu-se astfel „pentru păcatul de a se fi născut". Această concepţie despre vinovăţie şi ispăşire îl transformă pe individ în executorul resemnat al fatalităţii, care-şi croieşte drum prin intermediul subconştientului, prin jocul violent al instinctelor şi al complexelor sexuale freudiene.

Reacţiile împotriva acestei tendinţe n-au lipsit, încă în deceniul a patrulea, cînd metoda psihanalitică în-

Scanned with OKEN Scanner

cepea să exercite o influenţă covîrşitoare în teatrul american. Maxwell Anderson în poemul său dramatic *Winterset (Pogoară iarna)* respinge categoric tezele ce reduceau omul la un conglomerat mecanic de instincte şi secreţii glandulare. Într-o lume de injustiţii cumplite, Anderson caută sprijin în dragoste şi iertare, ceea ce dă o clipă de satisfacţie sufletească tînărului şi romanticului său erou, dar nu-l împiedică să cadă victimă cruzimii bandei de gangsteri, protejaţi de poliţie şi de tribunalele corupte. S-au bucurat de răsunet în anii treizeci piesele lui Clifford Odets, inspirate din lupta proletariatului. Tipic pentru dramaturgia americană antiinstinctualistă rămînea însă vagabondul sau ratatul cu suflet generos, omul „care aduce ploaie", picurînd cu imaginaţia sa un strop de nădejde în inimile semenilor săi. William Saroyan reprezintă, din acest punct de vedere, o întreagă epocă în teatrul american. El încearcă o evadare din lumea supusă banului, descoperă poezia în mijlocul oamenilor simpli şi buni, care iubesc muzica, dansul şi nu aleargă după profit. Eroii săi, chiar dacă n-au o leţcaie, trăiesc cu „inima pe înălţimi", trăiesc pentru bucuria vieţii, nu în numele instinctelor, şi vor să răspîndească în jurul lor numai frumuseţe. Personajele preferate ale lui Saroyan sînt îndeobşte declasaţi, oameni fără căpătîi şi fără un drum propriu în viaţă ; prinşi fără scăpare în cursa acelora care „pîngăresc tot ce e frumos" (ca tînărul hoinar din mica tragedie *Hei, oameni buni !)* ei rămîn victimile unui sistem pe care-l urăsc fără să-l înţeleagă.

„Momentul Arthur Miller" — şi importanţa sa oarecum singulară în dramaturgia americană postbelică —se caracterizează prin aceea că el depăşeşte punctul de vedere al individului izolat şi întrezăreşte în existenţa reală premisele unei legături între om şi umanitate. Scriitorul consideră că scena trebuie să redevină o tribună de dezbatere a relaţiilor omului, privit ca animal social, ca şi la vechii greci care nu puteau concepe individul în afara participării active la interesele şi treburile cetăţii. El cere ca noţiunea de teatru *social* să fie repusă în

Scanned with OKEN Scanner

drepturile ei firești, date uitării azi, într-o epocă de extrem individualism.*)

Miller e prea realist ca să viseze (ca eroul lui Tennessee Williams) la zborul unei păsări care planează veșnic deasupra pămîntului. El își dă seama bine că oamenii nu pot trăi decît în societate, își propune să explice nu numai „pentru ce un om face ceea ce face, sau pentru ce nu o face, sau pentru ce n-a reușit să facă un alt lucru, dar de a explica de asemenea pentru ce nu poate pur și simplu să plece și să dea totul dracului". **) Miller numește aceasta o „întreprindere crudă", în comparație cu tehnica evaziunii, mult mai elaborată și mai la îndemînă. Adîncimea psihologică neobișnuită a personajelor sale, intensitatea dramatică a conflictelor în care sînt angajate se datoresc consecvenței cu care el duce această întreprindere crudă pînă la ultimele ei consecințe. În toate piesele pe care le-a scris, Miller cercetează pe larg conexiunea dintre trecut și prezent, dar nu pentru a căuta rădăcinile dramelor în neguroase antecedente sexuale, ci pentru a dezvălui, în spiritul metodei ibseniene, cauzele sociale determinante ale comportării și soartei indivizilor. El a început prin a ataca cea mai izbitor antiumană dintre legile orînduirii capitaliste: legea profitului. În piesa *Toți fiii mei*, reprezentată la scurt timp după încheierea celui de-al doilea război mondial, tînărul Chris Keller află cu oroare că tatăl său s-a îmbogățit furnizînd aviației militare piese defecte, din pricina cărora zeci de piloți, luptători împotriva fascismului, și-au găsit moartea. Încercînd să se dezvinovățească, fabricantul Joe Keller subliniază că n-a făcut decît să se călăuzească după principiile curente ale lumii sale. „Dacă banii mei sînt murdari, spune el, atunci nu există un cent curat în Statele Unite."

Autorul nu judecă aci un caz patologic, ci semnalează o primejdie socială, deoarece „această crimă își are rădăcinile într-un anumit mod de relații" care,

---

*) Arthur Miller, *On social plays*, „World premières mondiales" nr. 23, 1962.

**) Arthur Miller, Introducere la volumul *Théâtre*. Paris, 1959, p. 15.

Scanned with OKEN Scanner

„cînd dobîndesc prioritate, pot transforma societatea noastră într-o junglă". *) Şi Miller venea să spună asta în perioada cînd apologeţii capitalismului lansau teoria „capitalismului popular". „În momentul cînd toţi conducătorii ţării anunţau pe curînd marea zi a reconcilierii între muncă şi capital, experienţa mea personală îmi dovedea, zi de zi, că îndărătul acestor sloganuri nu se schimbase nimic. În acest sens, piesa mea era un răspuns la problemele care pluteau în aer. Ea punea în lumină ceea ce eram convins că ştie toată lumea, dar nimeni nu îndrăznea să spună". **)

Willy Loman, din *Moartea unui comis-voiajor*, este victima aceleiaşi legi brutale, în virtutea căreia nu omul contează, ci succesul pe care reuşeşte sau nu să-l dobîndească în cursa pentru profit. Dramaturgul descrie cu tristeţe viaţa celor ce muncesc în docurile mizerabile ale Brooklyn-ului *(Vedere de pe pod)* sau în depozite friguroase, fără soare *(Îmi amintesc două zile de luni)*. Pentru un norocos care răzbeşte spre o altă viaţă, alţi zeci poate mai dotaţi rămîn imobilizaţi într-o existenţă monotonă, lipsită de poezie. „Nu înţeleg — spune Bert într-un monolog plin de ironie din piesa *Îmi amintesc două zile de luni*. —Eu nu ştiu nimic. Kenneth cunoaşte opera tuturor poeţilor. Larry se pricepe la toate motoarele. Şi totuşi eu sînt cel care plec. Nu înţeleg pentru ce ei se întorc aici în fiecare dimineaţă, în fiecare dimineaţă. Şi aceasta nu se sfîrşeşte niciodată."

În articolul citat, din revista *„World premières mondiales"*, Miller deplînge procesul de înstrăinare, de despersonalizare într-o societate unde valoarea omului se stabileşte în funcţie exclusiv de „eficienţa" sa economică ; el se înşeală însă generalizînd această observaţie la toate ţările industrializate şi ignorînd faptul că în societatea comunistă omul devine scopul suprem al producţiei. Comunismul este acea orînduire în care omul nu va mai fi retribuit după muncă (adică după „eficienţa" sa materială), ci după nevoile sale ; dispărînd ceea ce Miller numeşte just „ridicarea statului la rangul de

*) Ibidem, p. 28
**) Ibidem, p. 31.

Scanned with OKEN Scanner

divinitate", dispărînd însuşi statul ca organ al dominaţiei de clasă, fiinţa umană dobîndeşte posibilitatea de a trăi — aşa cum scrie dramaturgul american formulîndu-şi idealul umanist — „ca o persoană în mod natural politică, în mod natural individuală, în mod natural angajată". Înstrăinarea omului în capitalism, scrie Marx, constă „în faptul că munca este ceva *exterior* muncitorului, adică nu ţine de esenţa sa, că, de aceea, muncitorul nu se afirmă ci se neagă în munca sa, nu se simte bine, ci e nenorocit, nu-şi dezvoltă energia fizică şi intelectuală în mod liber, ci îşi mortifică fizicul şi îşi distruge spiritul".*) Desfiinţarea proprietăţii private, pe o treaptă înaltă a progresului industrial, de natură să asigure satisfacerea tot mai deplină a necesităţilor şi reducerea zilei de muncă, deschide calea valorificării multilaterale a personalităţii umane ; de aci „începe dezvoltarea forţei omeneşti ca scop în sine, începe adevăratul imperiu al libertăţii ..."**)

Dar Arthur Miller se îndoieşte că recîştigarea esenţei umane este posibilă în condiţiile producţiei automatizate moderne. În piesele sale se întîlnesc, ca şi la O'Neill sau la Tennessee Williams, accente de regret pentru un trecut patriarhal nepervertit. Bill, fiul lui Willy Loman, doreşte cu ardoare să aibă o fermă în vest, să se întoarcă la traiul şi la munca în aer liber, departe de afaceri, de zbuciumatele relaţii de vînzare-cumpărare care au măcinat viaţa tatălui său. Romanul-scenariu *The misfits (Dezrădăcinaţii)* e dedicat ultimilor cow-boy, crescători de vite şi vînători de cai sălbatici, oameni care ştiu ce înseamnă bărbăţia, dar care se văd aduşi şi ei la cheremul firmelor capitaliste, obligaţi să-şi cîştige existenţa executînd comenzile degradante ale acestora.

Totuşi, autorul *Morţii unui comis-voiajor* nu este un pesimist, el însuşi o subliniază în repetate rînduri. Căutînd sursa conflictelor contemporane în acele „nemiloase şi vulgare condiţii de viaţă ce invadează totul în epoca noastră" ***), el se apropie foarte mult de ideea că

*) K. Marx — Fr. Engels, *Despre artă şi literatură*, Buc., 1953, p. 43.
**) Ibidem, p. 128.
***) A. Miller, Op. cit., p. 64.

Scanned with OKEN Scanner

numai schimbarea condiţiilor vieţii materiale poate determina schimbarea corespunzătoare a tuturor legilor care cîrmuiesc relaţiile între oameni. „Nu mai este suficient să ştim doar că cineva este la discreţia presiunilor sociale ; e necesar să înţelegem că o asemenea soartă pecetluită pentru totdeauna nu poate fi acceptată.“ Deşi ros de întrebări cărora nu le găseşte întotdeauna răspuns, Miller este convins că viaţa are un sens şi că omul poate acţiona, îşi poate manifesta voinţa refuzînd să se supună nedreptăţii ca unei crîncene ursite. E semnificativă, din acest punct de vedere, scurta sa piesă radiofonică intitulată *Povestea lui Thomas motanul şi a instalatorului Sam, omul*. Tom este un motan care vorbeşte şi care, folosind informaţiile furnizate de nenumăratele pisici din oraş, e la curent cu toate matrapazlîcurile persoanelor suspuse. Avîndu-i „la mînă“ pe potentaţii finanţei şi ai politicii americane, motanul îi obligă să pună în mişcare, în favoarea lui, maşina electorală şi este pe punctul de a fi ales guvernator. În ultima clipă însă intervine instalatorul Sam, iar acesta e singurul care nu se lasă mituit şi nici nu poate fi şantajat, deoarece nu are de salvat o poziţie socială întemeiată pe necinste. Sam refuză să se lase guvernat de un motan, e ferm decis să-şi apere demnitatea de om, căci — argumentează el — o pisică nu va putea niciodată să fie instalator calificat, nici să construiască o casă. Tom motanul este silit să-şi revizuiască părerea că oamenii se aseamănă neamului pisicesc : „Ca să-şi umple burta, motanul nu se dă în lături de la nimic, pe cînd omul... omul preferă să fie flămînd, sărac, de dragul convingerilor lui“.

Cu autoritatea unuia din cele mai mari talente dramatice ale Americii contemporane, Miller se opune concepţiei că omul e doar un pachet de senzaţii şi instincte animalice, că nestatornicia, teama, invidia, ipocrizia ar însoţi inevitabil existenţa umană, definitiv prihănită. El mărturiseşte a fi fost stupefiat de faptul că o cauză profund meschină ca aceea a maccarthysmului putea

Scanned with OKEN Scanner

paraliza gîndirea atîtor oameni şi putea naşte acea mistică ceţoasă a spaimei şi teroarei pe care o simţea apăsînd inimile compatrioţilor săi. Şi dramaturgul s-a decis să spună oamenilor că există o graniţă categorică între bine şi rău, că trebuie rezistat răului în numele binelui. *Vrăjitoarele din Salem* constituie elogiul acestei rezistenţe. În transpunerea scenică a tragicului proces desfăşurat la sfîrşitul secolului al XVII-lea în orăşelul Salem (statul Massachusetts) oricine a putut recunoaşte cu uşurinţă condamnarea fermă, fără compromis, a inspiratorilor „vînătoarei de vrăjitoare" organizată sub conducerea senatorului Mac Carthy. Pastorului Hale, care-l conjură pe John Proctor să cedeze şi să-şi salveze viaţa cu preţul minciunii şi al trădării, Elisabeth îi răspunde : „Căutînd o învoială la jumătatea drumului dintre milă şi injustiţie, trădaţi cauza celor inocenţi, vă situaţi în tabăra ucigaşilor."

O parte a criticii i-a reproşat lui Miller că împarte lumea în vinovaţi şi inocenţi, incluzînd pe fabricantul Joe Keller, de exemplu, în prima categorie, iar pe John Proctor în cea de a doua. De aceea, poate, el a ţinut să precizeze, într-o prefaţă a piesei *După cădere*, poziţia sa faţă de ideea culpabilităţii colective a neamului omenesc. Cu toţi ne aflăm „după cădere", afirmă dramaturgul, şi violenţa îşi are sursa nu în ideile sociale sau politice, ci în însăşi natura umană. Dar cu toată această formulare, care ar însemna un pas înapoi în gîndirea sa artistico-filozofică, interpretarea pe care o dă mai departe vinovăţiei ce decurge din „păcatul originar" nu e legată de o predestinare subconştientă ci de atitudinea omului în faţa responsabilităţilor sale sociale. După ce Eva a muşcat din mărul cunoaşterii, ni s-a deschis tuturora posibilitatea de a discerne între bine şi rău, sîntem puşi în faţa „înfricoşătorului fapt al alegerii". Cu alte cuvinte, nu mai putem invoca neştiinţa spre a eluda răspunderea care apasă asupra fiecăruia dintre noi pentru barbariile comise de „forţele destructive" ale epocii noastre.

Scanned with OKEN Scanner

Încă *Vedere de pe pod* era o piesă semnificativă pentru concepţia lui Miller despre vinovăţie, ea conţinea un important substrat polemic îndreptat împotriva liniei psihopatologice în literatura dramatică americană. Autorul a ales, cred, anume cazul unei revărsări paroxistice a instinctelor, pentru a arăta că „tirania mecanică a impulsurilor senzoriale" nu ne absolvă de responsabilitate pentru consecinţele actelor noastre. Eddie Carbone, muncitor în port, e mistuit de o dragoste semi-incestuoasă pentru tînăra lui nepoată ; dar nu aceasta va fi cauza pieirii sale, ci slăbiciunea de care a dat dovadă coborîndu-se pînă la a-şi trăda tovarăşii de muncă. Demascat ca denunţător, Eddie îl imploră zadarnic pe Marco să-şi retragă cuvintele şi în cele din urmă, neputînd suporta ruşinea, se sinucide.

Tema vinovăţiei este reluată, de astă dată în termeni filozofici, în piesa *După cădere*. Latura senzaţională, datorată asemănării eroinei cu Marilyn Monroe e absolut secundară, pentru că piesa reprezintă în primul rînd examenul de conştiinţă al unei vieţi, un examen sever, nu o dată confuz şi contradictoriu, pe care şi-l face avocatul Quentin în faţa spectatorilor. Quentin parcurge o gravă criză morală, nu mai crede nici în principii, nici în dragoste, nici în bunătate, nici măcar în disperare. În faţa ruinelor unui lagăr de concentrare fascist se simte complice, se întreabă dacă el însuşi n-ar fi putut ucide evrei şi tortura prizonieri de război. „Cine mai poate fi inocent pe acest munte de schelete !" Toţi cei rămaşi în viaţă poartă răspunderea de a nu fi împiedicat crimele. Rememorîndu-şi propria viaţă, Quentin se consideră vinovat de faptul că n-a manifestat niciodată real interes faţă de ceilalţi oameni, s-a dovedit insensibil cu fiinţele cele mai apropiate, n-a suferit cu adevărat pentru ele. Maggie l-a atras prin realitatea ei concretă, străină oricărei abstracţiuni ; ea „nu apăra nimic, nu susţinea şi nu acuza nimic — era pur şi simplu *aici* ca un arbore sau ca o pisică". Un fapt,

Scanned with OKEN Scanner

un „adevăr orb", o certitudine... Dar Maggie se sinucide, lăsîndu-i lui Quentin remuşcarea de a nu o fi împiedicat la timp. Şi iată-l în finalul piesei, alături de viitoarea sa soţie, Holga, vizitînd un fost lagăr de concentrare german : „Această femeie speră ! Sau poate... tocmai de aceea speră, pentru că ştie ? Ceea ce oraşele arse au învăţat-o pe ea, iar moartea dragostei m-a învăţat pe mine — este că sîntem foarte periculoşi ! Şi tocmai, tocmai de aceea mă trezesc în fiecare dimineaţă ca un băiat — chiar şi acum, chiar şi acum ! Îţi jur, pot iubi această lume din nou !..." Printre decepţii şi autoimputări, printre momentele de chinuitoare nesiguranţă şi impas îşi face loc totuşi speranţa, ideea că oamenii nu pot fi nepăsători şi neblamabili pentru trădările lor „ca arborii sau pisicile sau norii", că nu te poţi sustrage unei alegeri.

Dezbaterea pe care o deschide Miller în jurul responsabilităţii umane este de o extremă gravitate, fiind legată nemijlocit de viitorul lumii contemporane, de necesitatea de a împiedica renaşterea forţelor distrugătoare ale nazismului. Pentru felul cum pune el chestiunea, este interesant să citäm un articol pe care l-a publicat în „New York Herald Tribune" în martie 1964, după ce a asistat, la Frankfurt, la procesul a 22 S.S.-işti de la Auschwitz. Ceea ce l-a frapat cel mai mult a fost că majoritatea acuzaţilor nu păreau a avea nimic aparte, erau nişte oameni obişnuiţi, care înainte de a fi arestaţi îşi reluaseră în viaţa civilă ocupaţiile obişnuite, fără ca persoanele din jurul lor să-i considere excluşi din societate. E tocmai ceea ce îl îngrijorează pe dramaturgul american : complicitatea tacită a tuturor acelora care au tolerat crima. „Poate că cel mai adînc omagiu pe care îl putem aduce milioanelor de victime nevinovate — scria el în concluzie — este să ne punem întrebarea ce credem noi înşine despre crimă şi care este responsabilitatea noastră, ca supravieţuitori, pentru viitor".

Ultima piesă a lui Miller, *Incident la Vichy*, abordează din nou în mod direct problema răspunderii tuturor celor care au manifestat inerţie faţă de bestialită-

Scanned with OKEN Scanner

ţile hitlerismului. Eroul piesei, un german cu simpatii democratice, arestat de naziști deoarece e luat drept evreu, ajunge să-şi dea seama că bunele intenţii pasive nu exclud vina de a fi îngăduit ca răul să ia proporţii. „Ceea ce vă pretind — îi spune doctorul Leduc, un alt personaj al piesei — nu este sentimentul vinovăţiei ci al răspunderii, poate aceasta ar ajuta la ceva. (...) Atunci aţi putea obţine ceva, iar nu pur şi simplu să vă trageţi un glonte în cap.“ E un punct de vedere dur, dar nu umilitor. El tinde să înalţe omul la o mare exigenţă faţă de sine, să-i redea demnitatea şi valoarea.

Scanned with OKEN Scanner

CAPCANĂ PENTRU UN OM SINGUR

În lumea capitalistă de azi se petrece un fenomen bizar : cu cît puterile productive ale omenirii cresc, cu atît omul ca individ se descoperă mai slab, mai singur, mai nevrozat.

Ştiinţa şi tehnica modernă ne-au obişnuit cu gîndul că nimic nu este imposibil. Putem construi roboţi care să joace şah. Putem fabrica viaţă în laborator. Zborul în lună e o chestiune de ani. Uzine automate funcţionează la apăsarea unui buton. Nu devine, oare, maşina un inamic al omului, în stare să se întoarcă împotriva lui şi să-l sfărîme ? Pe Maiakovski nu-l neliniştea o asemenea primejdie. Piesele sale fac elogiul ingeniozităţii umane, „maşina timpului" născocită de Ciudakov în *Baia* este vehicolul menit să-şi transporte pasagerii în veacul comunist, iar societatea viitorului, în care e reînviat eroul *Ploşniţei*, oferă imaginea unei armonioase dezvoltări a resurselor tehnice şi a calităţilor morale. Munca eliberată inspiră fierarului, mecanicului şi celorlalţi „prihăniţi" din *Misterul Buf* mîndria de creatori şi stăpîni ai bogăţiilor naturii :

Noi, făurarii de pămînturi noi,
decoratorii de planete,
noi — făcătorii de minuni,
chiar razele le vom înmănunchia
şi-om mătura
electric
chiar norii de pe cer !

Scanned with OKEN Scanner

Puterea creatoare a omului, capacitatea sa de a inventa, de a cugeta este invocată drept garanţie a perpetuării umanităţii într-o piesă celebră a lui Thornton Wilder, *The Skin of Our Teeth* *. Autorul imaginează trei momente în care omenirea a fost pe punctul de a pieri — o catastrofă glacială, Potopul, un război nimicitor — şi de fiecare dată simbolica familie Antrobus se salvează „ca prin urechea acului", domnul Antrobus învinge teama, ura şi egoismul prin superioritatea minţii sale mereu iscoditoare. Omul care a inventat alfabetul şi a meşterit roata poate găsi în înţelepciunea adunată de veacuri, destule resurse pentru a-şi asigura pacea şi progresul — această idee e exprimată cu admirabilă pasiune şi generozitate.

În *Viaţa lui Galilei*, evocînd existenţa zbuciumată a ilustrului savant, silit să-şi apere învăţătura de atacurile Inchiziţiei şi ale nobilimii, Bertolt Brecht pune în lumină legătura vie dintre probleme de astronomie aparent foarte abstracte şi preocupările cele mai obişnuite ale oamenilor. Pentru eroul lui Brecht ştiinţa e nu numai un mijloc de investigare a universului dar şi de descătuşare a spiritelor, o pîrghie menită să surpe rînduielile sociale retrograde: „Eu susţin sus şi tare că singurul scop al ştiinţei este de a uşura viaţa neînchipuit de grea a omenirii, spune Galilei. Dacă oamenii de ştiinţă se vor lăsa intimidaţi de stăpînitorii lipsiţi de scrupule, mulţumindu-se să îngrămădească cunoştinţe de dragul cunoştinţelor, întreaga ştiinţă e în pericol de a fi schilodită, iar noile voastre maşini pot aduce noi suferinţe oamenilor. (...) Prăpastia ce vă desparte de oameni poate deveni într-o zi atît de mare, încît strigătul vostru de bucurie, stîrnit de vreo descoperire epocală, ar putea să nu trezească alt ecou decît un strigăt universal de groază".

Existenţa şi lărgirea alarmantă a acestei prăpastii e semnalată în *Fizicienii* lui Dürrenmatt. Eroul piesei este reprezentantul genial al unei ştiinţe pe care o renegă şi o acuză. Dintr-un instrument al progresului şi civili-

*) În traducere literală *Pielea dinţilor noştri*, avînd sensul de situaţie-limită.

zaţiei, afirmă el, descoperirile fizicii s-au transformat într-o ameninţare pentru viitorul speciei umane. Dar nu dezagregarea atomului îl îngrijorează în primul rînd pe autor, ci dezagregarea unei societăţi în care cuceririle minţii omeneşti se întorc împotriva omenirii. Pentru ca invenţiile sale să nu poată fi puse în slujba distrugerii, Moebius, cel mai mare fizician al tuturor timpurilor, preferă să-şi nimicească manuscrisele, să se prefacă nebun şi să se retragă într-un ospiciu. „Ori ne sacrificăm pe noi — ori ucidem pe alţii. Ori consimţim să rămînem noi aici, în casa de nebuni — ori întreaga lume se va transforma într-un imens ospiciu. Ori vom dispărea noi din memoria oamenilor — ori vor dispărea toţi oamenii de pe pămînt". Logica îl obligă pe Moebius să abdice de la orice logică. Nebunia (simulată) pare a fi unica formă de luciditate permisă savantului în lumea capitalistă de astăzi.

Dürrenmatt este profund alarmat de soarta omului în mijlocul acestei lumi haotice supuse unor legi sălbatice, nefireşti, iraţionale. *Omul* înseamnă însă, pentru dramaturgul elveţian, individul izolat, aflat în puterea hazardului, a arbitrarului ; de aceea, acţiunea sa conştientă nu primeşte din partea autorului sorţi de reuşită. Alternativa unei solidarităţi umane şi a utilizării uriaşelor energii ale atomului în scopuri constructive nu există în piesă. Această viziune limitată determină finalul sceptic al *Fizicienilor*. Moebius a renunţat la o carieră strălucită, şi-a părăsit pentru totdeauna soţia şi copiii, şi-a ucis iubita, pe sora Monica, de teamă să nu-i dea taina în vileag, — şi toate jertfele sale se dovedesc în cele din urmă inutile. Manuscrisele sale au fost copiate în secret de directoarea ospiciului, descendenta degenerată, alienată mintal, a familiei aristocratice prusace von Zahnd. Acest personaj grotesc şi sinistru, aflat în fruntea celui mai primejdios trust întemeiat vreodată, e o întruchipare a forţelor militariste demente, care rîvnesc la stăpînirea lumii.

Pentru a oglindi o realitate plină de contraste, Dürrenmatt îşi poartă spectatorii din paradox în paradox. Explicîndu-i, de pildă, inspectorului de poliţie ce este un contact electric unul dintre fizicieni ajunge brusc la

ideea că aceleaşi principii ale ştiinţei au dat posibilitatea fabricării bombei atomice. Paradoxul este, din punctul de vedere al autorului, forma prin care devenim deodată conştienţi, în situaţiile cele mai banal-cotidiene, de prezenţa apăsătoare a marilor probleme care pun în joc viaţa omenirii. Pornind de la fenomenele reale, neliniştitoare ale istoriei contemporane, piesa e străbătută de un puternic patos umanist, pronunţînd cu o rară forţă artistică un avertisment grav şi cutremurător. Ea este, în acelaşi timp, drama căutării zadarnice a unei soluţii pe care eroul nu reuşeşte s-o găsească. Moebius respinge orice angajare, se amăgeşte mult timp cu ideea că poate evada, că se poate situa el singur (sau împreună cu colegii săi, falsul Newton şi falsul Einstein) în afara conflictelor ideologice şi sociale. Faptele infirmă însă poziţiile individualiste, demonstrînd că savantul, omul contemporan în genere, nu se poate sustrage unei alegeri. „Odată zămislite, cuceririle ştiinţei nu mai pot fi revocate", va constata eroul piesei. Dacă aceste cuceriri nu sînt în mod deliberat folosite în interesul umanităţii, ele riscă să ajungă pe mîna acelor forţe întunecate pe care le simbolizează doctoriţa Mathilde von Zahnd. Dramaturgul însuşi, în cele „21 de puncte de legătură cu *Fizicienii*", spunea că „încercările singulare de a rezolva pe cont propriu ceea ce se referă la întreaga omenire sînt condamnate la eşec". Şi, trăgînd o concluzie care lipseşte, din păcate, în textul piesei, el sublinia : „Ceea ce interesează pe toţi oamenii poate fi rezolvat numai de către întreaga omenire".

Sugerînd ineficacitatea soluţiei alese de Moebius, piesa nu încheie discuţia, ci abia o deschide. Ea se înscrie în contextul acelei dramaturgii occidentale înaintate care, rămînînd adesea străină de cunoaşterea ştiinţifică a legilor dezvoltării sociale, îşi face o datorie de conştiinţă din a atrage atenţia oamenilor asupra unor probleme acute ale contemporaneităţii. În *Vizita bătrînei doamne*, Dürrenmatt întreprinde o diatribă la fel de aspră. Miliardara Clara Zachanassian, epavă compusă parcă numai din proteze, stăpîneşte cu banii ei o lume mînjind, terfelind şi schilodind tot ce atinge. Ea descinde într-un orăşel sărac ca să se răzbune pe fostul logodnic care

în tinereţe a părăsit-o, preferînd o nevastă cu zestre. Acum, Clara are puterea şi e decisă să „transforme lumea într-un bordel". Tîrgul propus e net : un miliard dăruit oraşului dacă cineva îl ucide pe Alfred Ill. Bineînţeles, în prima clipă oferta e respinsă. Dar Clara are timp să aştepte căci ea deţine toate frînele de care depinde viaţa economică a oraşului. Şi rezistenţa scade pe zi ce trece. Alfred îşi citeşte condamnarea în ochii concetăţenilor săi, în împrumuturile şi cumpărăturile pe care aceştia le fac în contul donaţiei ce se va plăti cu o viaţă de om. Vor accepta locuitorii oraşului Güllen afacerea oribilă care li se propune ? Da, o vor accepta, răspunde Dürrenmat trist, şi nu numai că o vor accepta, dar îi vor găsi şi justificări morale, o vor împodobi cu aureola justiţiei. Oamenii — consideră el — sînt prea slabi ca să reziste ispitei aurului. Iar nenumăratele imoralităţi „mărunte" izvorîte din setea de bani — a lui Ill, care şi-a părăsit iubita ca să-şi facă o „situaţie", a güllenezilor care-l vînd acum, — toate acestea nasc şi întreţin o imoralitate uriaşă, înspăimîntătoare, care, personificată în bătrîna miliardară, apasă şi otrăveşte fără putinţă de salvare întreaga societate burgheză.

Semnificativă pentru contradicţiile concepţiei lui Dürrenmatt este una din primele sale piese, *Romulus cel Mare*. Acţiunea se petrece alegoric în Roma anului 476, dar critica se îndreaptă limpede, spiritual şi fără menajamente împotriva „civilizaţiei" occidentale de astăzi. Ultimul împărat roman îşi petrece timpul crescînd găini şi pregătind cu abilitate prăbuşirea cît mai grabnică a imperiului. Sub aparenta sa moliciune, se ascunde un gînd filozofic : puterea Romei s-a întemeiat pe ciume, pe războaie şi jafuri, ea merită deci să piară. Înţeleptul şi gospodarul Romulus urăşte putreziciunea acestei lumi şi nutreşte speranţa că triburile germanice cuceritoare îi vor injecta un sînge proaspăt, sănătos. Soseşte, incognito, Odoacru, căpetenia barbarilor. În cursul unei convorbiri amicale, cei doi conducători se descoperă intim uniţi prin idei comune. Căci şi Odoacru, înspăimîntat de violenţele şi nedreptăţile „civilizaţiei" pe care o aduce cu sine, ar fi dornic, la rîndul său, să se închine sub sceptrul admirabilului său interlocutor. Dar nu este nimic

Scanned with OKEN Scanner

de făcut. Niciunul dintre dînşii nu posedă leacul răului şi istoria îşi va urma cursul ei.

Dramaturgul elveţian nu întrezăreşte soluţia *istorică* a marilor drame omeneşti pe care le aduce în lumina scenei. Totuşi, protestul vehement pe care-l ridică împotriva a tot ceea ce degradează şi ameninţă omul constituie o formă de manifestare a demnităţii spirituale, de afirmare a unor puncte de sprijin în conştiinţa umanităţii. Teatrul său rămîne, de sigur, un teatru al individului prins în „cursa de şoareci". Ceea ce îl înnobilează e neacceptarea, apelul consecvent (chiar dacă pare adesea lipsit de speranţă), la responsabilitatea contemporanilor. Şi tocmai o asemenea atitudine diferenţiază pe un Dürrenmatt, pe un Frisch, de acei dramaturgi care abandonează omul şi îl reneagă.

Criza generală a capitalismului e însoţită de o profundă criză psihologică şi morală a personalităţii burgheze. Individul se simte tot mai izolat de societate, incapabil să-şi regăsească echilibrul sufletesc ; această stare de spirit se traduce adesea, pe plànul expresiei artistice, printr-o cedare în faţa stihiei, în faţa disperării, prin renunţare la orice valori. Era atomică înseamnă pentru mulţi autori occidentali era triumfului înspăimîntător şi inevitabil, al cinismului asupra sensibilităţii umane. În secolul unei revoluţii industriale fără precedent, al cibernetici, al rachetelor, dramaturgia care se intitulează de „avangardă" ocoleşte prudent uzina, institutul de cercetări ştiinţifice. Este reflexul convingerii că visarea şi tehnica ultra-perfecţionată nu-şi află loc laolaltă. Maşina, chiar cînd nu este ignorată pe scenă, apare cel mai adesea ca o ameninţare şi un instrument de înjosire a omului. Cu cîteva decenii în urmă Karel Čapek, descriind în piesa utopică *R. U. R.* o societate împinsă de trusturile atotputernice la robotizare, prevestea regenerarea speciei omeneşti prin iubire. Dar azi nu lipsesc scriitorii care văd pînă şi în cuvîntul „iubire" o veche iluzie sentimentalistă demonetizată. O autoare a avut ideea de a alcătui un dicţionar al cuvintelor de dragoste, aşa cum sînt ele folosite în scrierile a doisprezece romancieri francezi aparţinînd tinerei generaţii. Ce spun eroii lor despre dragoste, despre fericire ? „N-are

Scanned with OKEN Scanner

rost să minţim. Ştim bine că *dragostea* e altceva, care poate nici nu există... Un pic de tandreţe, nu se ştie ce-o să-ţi ofere, nici cît o să dureze... Dar dacă-ţi iese în cale trebuie să te strecori spre ea, fiindcă această mică şansă e poate unica în perioada noastră absurdă" (Claude Francolin) ; „O să bem, îmi spuse ea cu ochi strălucitori. Să bem pînă cînd... — De ce-ţi place atît de mult să bei ? — ...Pînă cînd în fine vom fi fericiţi" — scrie Evelyne Mahière, o autoare care s-a sinucis la 20 de ani ; „Atinsesem cea mai dulce dintre fericiri : nu mai gîndeam" (Bertrand Poirot Delpech).

Singurătatea e „boala secolului". Nesiguranţa, deruta, tensiunea nervoasă au devenit realităţi curente. „Omul occidental este acum schizofrenic"*, scria Priestley. Se spune că la Paris ar exista o sută de mii de „magicieni" care ghicesc viitorul. Neştiind ce le va aduce ziua de mîine, tot mai mulţi sînt cei care încearcă să uite, să evadeze. Distracţia nu mai este o formă de reconfortare a spiritului ci un mijloc de a obţine rîvnita stare de abulie, de beţie mescalinică. Cine a văzut filmul american *Lanţul* îşi aminteşte fără îndoială personajul episodic, dar plin de forţă satirică al unuia din membrii detaşamentului care-i urmăreşte pe cei doi fugari : un tînăr cu un aparat de radio portativ agăţat de gît mărşăluieşte zeci de kilometri bîţîindu-se prosteşte, în ritmul unui continuu, monoton şi obsedant rock-and-roll. Acesta e tipul de om pe care tinde să-l formeze azi arta comercială de duzină. Comicsurile, filmele cu gangsteri, sexualismul dezlănţuit pe scenele bulevardiere, obsesia reclamelor, multe din programele televiziunii vin în întîmpinarea psihozei colective şi o alimentează. Medicii, juriştii, pedagogii semnalează insistent creşterea criminalităţii şi a numărului de sinucideri în rîndurile acelei categorii care nu ucide pentru bani (ci din plictiseală) şi nu-şi pune capăt vieţii de foame (ci din cauza dezechilibrului moral). Iată cum se reflectă această decepţie şi dezorientare în opiniile despre teatru ale lui Hannes Razum, administrator al „Schlosstheater"-ului din Celle (R.F. Germană) : „Ori care ar fi unghiul sub

* J. B. Priestley, *Literature and Western Man*, London, 1960, p. 443.

Pe tema răspunderii umane (Lucia Sturdza Bulandra şi Maria Filotti în *Citadela Sfărîmată* de Horia Lovinescu)

Scanned with OKEN Scanner

«Omul poate fi într-adevăr liber numai cu ajutorul gîndirii, el este om numai atunci cînd gîndeşte, numai atunci poate fi cinstit şi bun» *(Copiii soarelui* de Maxim Gorki. Protasov : Liviu Ciulei, Elena : Gina Petrini)

Scanned with OKEN Scanner

«Nimic nu-mi reuşeşte, Ben. Nu ştiu ce să mă fac» *(Moartea unui comis-voiajor* de A. Miller. Willy Loman : Jules Cazaban. Ben : Gh. Ionescu-Gion)

Scanned with OKEN Scanner

Un îndemn la luciditate (Octavian Cotescu și Mircea Albulescu în *Biederman și incendiatorii* de Max Frisch)

Scanned with OKEN Scanner

În lumea oamenilor singuri (*Doi pe un balansoar* de W. Gibson, cu Leopoldina Bălănuță și Victor Rebengiuc)

Scanned with OKEN Scanner

Conflictul familial ridicat la scară socială (Aura Buzescu şi Victor Moldovan în *Cei din Dangaard* de Martin Andersen-Nexö)

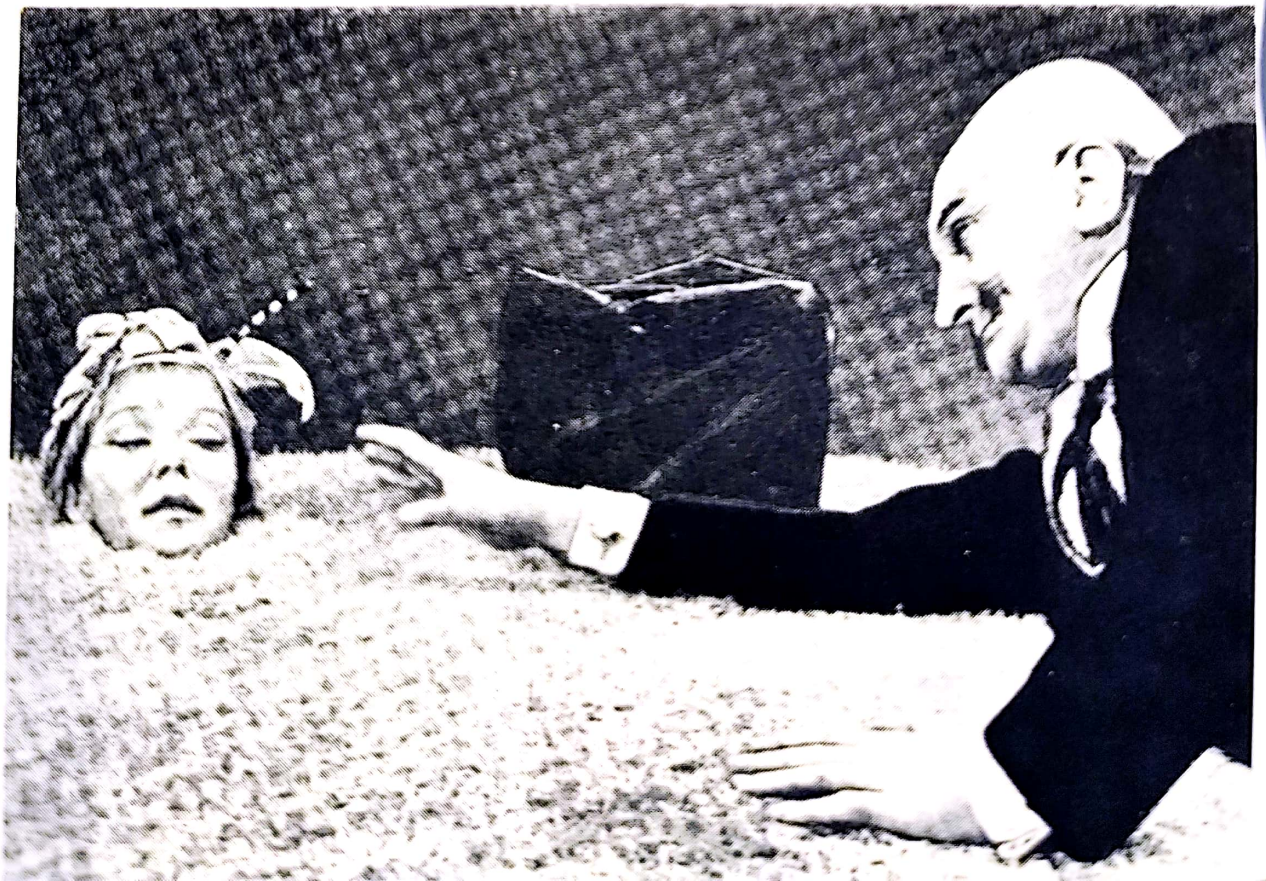
Scanned with OKEN Scanner

La picioarele sfîntului, în speranţa zadarnică a unei minuni salvatoare (*De pretore Vincenzo* de Eduardo de Filippo. De Pretore : Toma Caragiu)

Scanned with OKEN Scanner

În piesele lui Beckett omul agonizează în lăzi de gunoi... *(Sfîrșit de partidă)*

...sau îngropat pînă în gît în țărînă *(Oh, frumoasele zile!)*



Scanned with OKEN Scanner

care privim lucrurile, ne găsim mereu în faţa absurdului. E timpul să privim în faţă această situaţie. Lumea explodează în absurd şi se deschide o prăpastie care ameninţă existenţa fabricată penibil de noi. Devenim ucigător de conştienţi de îndoielile existenţei noastre, pe care nu vrem să le vedem, şi rîsul nostru se amestecă cu spaima. Absurdul zguduie lumea noastră fictivă, zdruncină imaginea pe care ne-am făcut-o despre sensul vieţii, verifică stabilitatea, valoarea ei, zdruncină şi distruge orice iluzie. În aceasta rezidă pentru noi semnificaţia concretă a teatrului absurd".* Dispariţia tuturor credinţelor şi criteriilor morale e invocată ca justificare a cinismului agresiv afişat de cei ce-şi spun „les blousons noirs", „the beat generation" etc. Un psiholog francez care şi-a petrecut cîteva luni în mijlocul unui grup de „blousons noirs" povestea recent în *Figaro littéraire* cum într-o noapte au dat drumul la nişte tăvălugi grei de fier pe o stradă în pantă din Paris. Isprava putea să coste vieţi omeneşti, dar asta i-a lăsat absolut indiferenţi. „Aceşti domni şefi de stat şi negustori de tunuri — i-a spus o fată — nu se jenează cîtuşi de puţin să masacreze, să tortureze şi să chinuie în mii de feluri bărbaţi, femei, copii şi animale cu miile sau cu milioanele cînd asta le satisface interesele sau îi amuză, deci nu văd de ce ne-am jena noi să ucidem unul singur, mai ales cînd n-o facem cu intenţie".

Într-o lume golită de valori, omul se simte singur şi captiv, ca Iguana din piesa lui Tennessee Williams. Un sentiment de compasiune îl îndeamnă pe eroul piesei să elibereze reptila care gemea trist în noapte. Beckett e mult mai sever faţă de oamenii pe care-i aduce în scenă, nu le îngăduie nici măcar să-şi păstreze iluzia că aşteptatul Godot va sosi vreodată. Martin Esslin îşi începe cartea despre *Teatrul absurdului* evocînd succesul colosal al spectacolului prezentat de un grup de actori din San Francisco cu piesa *Aşteptîndu-l pe Godot* în faţa deţinuţilor faimoasei închisori San Quentin. Iată deci, comentează criticul, că piesele de acest gen nu se reduc la non-sens şi mistificare, ele „*au* ceva de spus

*) Le Théâtre dans le Monde", nr. 4, 1961.

şi *pot* fi înţelese.*) Mesajul lor, după cum o arată chiar exemplul ales, e apropiat acelor oameni care se simt prizonieri pe viaţă într-o temniţă din care nimeni nu poate scăpa.

Pirandello e unul din cei dintîi dramaturgi ai secolului nostru în opera căruia se reflectă cu impresionantă claritate sentimentul că omul e prins într-un angrenaj mai puternic decît el, un angrenaj zdrobitor şi inuman. Din cele mai bune piese ale dramaturgului italian se aude parcă strigătul dureros al omului incapabil să se simtă stăpîn pe voinţa şi personalitatea sa, în mijlocul unor forţe sociale oarbe, care iau pentru el aparenţa fatalităţii. Încercînd să-şi explice dezagregarea personalităţii, incompatibilitatea intenţiilor cu rezultatele, imposibilitatea de a păstra o ţinută morală neabătută în condiţiile societăţii sale, Pirandello ajunge la negarea adevărului obiectiv : „De cîte ori se întîmplă ceva, fiecare interpretează în felul său. Adevăr pentru unii, eroare pentru alţii", spune Fiul *(Şase personaje în căutarea unui autor)* iar Tatăl, din aceeaşi piesă, afirmă că nimeni nu trebuie judecat în mod definitiv, prin prisma unei singure ipostaze în care s-a aflat, într-o clipă trecătoare, ruşinoasă, a existenţei sale. Inconsecvenţa apare eroilor săi detestabilă, dar inerent legată de condiţia umană şi aici vede autorul sursa unor devastatoare conflicte interioare. *Nu se ştie cum* e tragedia omului care a comis un delict fără ca, subiectiv, să se simtă vinovat. Romeo îşi înşeală soţia cu Ginevra, nevasta celui mai bun prieten al său, într-o clipă de inconştienţă a amîndurora, tot aşa cum în copilărie acelaşi Romeo a comis o crimă involuntară, rămasă neştiută şi nepedepsită. Împins de o forţă implacabilă „ca un cutremur de pămînt" la aceste acte pe care nu le-a dorit, el protestează ca împotriva unei nedreptăţi a soartei şi totodată se simte dator să suporte consecinţele : „Toată înţelepciunea noastră e nimic ! Tot ceea ce ni se întîmplă, naşterea noastră, vicisitudinile, destinul nostru, cum se petrec toate astea ? Nu ştim niciodată cum ! Dincolo

*) Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, New York, 1961, p. XVII.

de viaţa omenească, aşa cum am construit-o noi, este lumea, misterul etern al lumii ; şi legile noastre morale, dacă cineva le poate cunoaşte — ce e bine, ce e rău, noi sîntem cei care ne facem responsabili — dar dacă cineva le poate cunoaşte, e numai Dumnezeu (...). De două ori, greşelile pe care le-am comis, nu le-am dorit şi totuşi le-am comis ; am fost luat prin surprindere. Dumnezeu a vrut-o spre a mă pedepsi ; eu n-am vrut aceasta, dar mă voi pedepsi aşa cum el o doreşte".

Căutînd pentru eroii săi un mijloc de a evita inevitabilul, de a „pleca şi a da totul dracului", cum ar spune Arthur Miller — dramaturgul nu vede altă cale decît aceea a retragerii din realitatea dată, a refugiului în iluzie. În *Henric al IV-lea*, protestul la adresa imoralităţilor, a prejudecăţilor şi convenţiilor sociale înrădăcinate ia forma ironică a retragerii definitive a eroului într-o nebunie simulată. Nu sînt puţine, de altfel, piesele contemporane în care nebunia devine, în mod paradoxal, unica manifestare a poziţiei cu adevărat raţionale. Giraudoux, în *Nebuna din Chaillot*, găseşte în bătrîna Amélie singura persoană capabilă să dea dovadă de suficientă imaginaţie şi independenţă faţă de societate pentru a-i atrage pe toţi afaceriştii într-o cursă şi a-i nimici. „Nu mai sîntem liberi decît în casa de nebuni, spune Moebius în *Fizicienii*. Nu mai putem gîndi decît într-un ospiciu. În viaţa de afară orice gînd, orice idee se preface în materie explozibilă". Dar, cum aminteam şi mai sus, deznodămîntul infirmă în mod neaşteptat această ipoteză, însemnările lui Moebius cad totuşi în mîinile unui trust mondial condus de directoarea, ea însăşi nebună, a spitalului. Dürrenmatt merge mai departe decît Pirandello : nici ospiciul nu mai este un refugiu destul de sigur.

Jean Anouilh preia relativismul pirandellian, inclusiv procedeul dedublării personalităţii. El descrie în chipul cel mai dur deosebirea dintre săraci şi bogaţi. Sărăcia, la Anouilh este întotdeauna oribilă, înfiorătoare, indecentă chiar ; banul însă nu aduce nici el fericirea. În piesele sale miliardarul este un biet nefericit care trăieşte singur, lipsit de bucuriile dragostei iar uneori se hrăneşte numai cu tăiţei fără unt şi fără sare. Săracii nu

Scanned with OKEN Scanner

pot scăpa de sărăcie, dar nici bogaţii de bogăţie (Messerschmann din *Invitaţie la castel* face o încercare de a se ruina, dar printr-un joc al bursei se trezeşte de două ori mai bogat). Bogaţii nu-i pot înţelege pe săraci („Mizeria trebuie să fie foarte poetică", spune Lady India în piesa citată mai sus, iar în *Sălbatica* întîlnim pagini de fină ironie la adresa unei fete crescute în puf, căreia munca femeilor i se pare un fel de distracţie modernă). Dar nici săracii nu-i pot înţelege pe bogaţi, nu pot înţelege seninătatea, lipsa lor de griji şi nici necazurile, sila şi plictiseala lor. De aceea, săracii nu se pot acomoda în bogăţie *(Sălbatica)*. Eroarea lui Anouilh nu este doar aceea de a manifesta egală „înţelegere" şi compătimire pentru cele două categorii sociale opuse, dar mai ales de a le socoti două regimuri fatal imuabile. El consideră că între aceste două realităţi sociale se deschide o prăpastie, dar nu poate avea loc un real conflict, alegerea este exclusă. „Sîntem singuri, acesta e adevărul. Nu putem face nimic unul pentru celălalt, decît să jucăm jocul înainte", îi spune Messerschmann fetei sărace „invitate la castel".

Pe linia aceluiaşi fals raţionament, alegerea îi apare lui Anouilh la fel de inutilă şi imposibilă pe plan moral. A-ţi irosi viaţa în numele unei „datorii" *(Valsul toreadorilor)* e tot atît de absurd ca şi a ţi-o risipi în plăceri efemere *(Ornifle)*. Reacţionarii sînt uneori ţinta satirei lui muşcătoare — de pildă în *Scrîntitul (L'urluberlu)*, parodie a unui general belicos, care şi-a pus în gînd să „salveze Franţa" prin metode forte — dar democraţia nu apare nici ea ca o soluţie. *Bietul Bitos* este expresia derutei şi lipsei de perspectivă ce decurg din concepţia obiectivistă a autorului. Un grup de tineri aristocraţi pun la cale o farsă la adresa unui magistrat — fostul lor coleg de şcoală — pe care-l urăsc pentru că s-a ridicat de jos şi pentru că se arată intransigent la adresa colaboraţioniştilor şi a elementelor de dreapta. Anouilh nu trece cu vederea depravarea şi cinismul celor cîţiva feciori de bani gata, dar totodată, judecătorul Bitos e prezentat ca un om fără suflet, veninos, laş şi pe deasupra arivist. Pretinzînd a se sustrage oricărei opţiuni politice, Anouilh se situează de fapt în această piesă pe o poziţie părtinitoare şi falsă ; el se dovedeşte

Scanned with OKEN Scanner

incapabil să înţeleagă esenţa democraţiei, o înfăţişează în chip denaturat.

Realitatea, sub toate feţele ei, îl dezamăgeşte pe Anouilh. A te „adapta" realităţii e o formă de a muri spiritualiceşte. Iată un dialog semnificativ din *Sălbatica :*

Hartman : „Şi eu am fost o fiinţă umană, un revoltat. Dar zilele limpezi au trecut peste mine, una după alta... Vino, puţin cîte puţin ai să ajungi să nu-ţi mai facă rău nimic. Să nu mai ceri nimic de la ei (e vorba de bogătaşi — A.B.), decît un loc în bucuria lor."

Tereza : „Dar asta înseamnă, aproape a fi mort..."

Hartman : „Aproape..."

Eroina piesei nu poate suporta această perspectivă şi pleacă. În acest sens, eroii lui Anouilh refuză să capituleze, să se lase atraşi în mecanismul pe care-l consideră amorţitor, al vieţii. Existenţa nu trebuie luată prea în serios, ca să nu devină insuportabilă, pare a fi ideea unora dintre piesele „trandafirii" sau „scrîşnite" ale lui Jean Anouilh, în vreme ce eroilor decepţionaţi din piesele sale „negre" nu le rămîne decît să dispară. Luînd apărarea omului, Anouilh îl consideră, cu amărăciune, condamnat la înfrîngere. Rareori dramaturgul întrezăreşte pentru eroii săi o posibilitate de salvare. În *Călător fără bagaje* Gaston, după o foarte îndelungată amnezie căpătată în război, e căutat de rude. El îşi descoperă, îngrozit, o familie antipatică şi un trecut dezgustător. Aflat în situaţia excepţională (practic inaccesibilă oamenilor — subliniază parcă Anouilh) de a putea alege, el declară că aparţine altei familii, îşi schimbă identitatea. Georges din *Întîlnire la Senlis* încearcă să-şi confecţioneze pentru o seară o altă biografie, o altă familie, alţi prieteni — aşa cum i-ar fi dorit. Dar adevărata familie şi prietenii existenţi în realitate vor veni curînd să destrame iluzia şi să-l recheme la existenţa urîtă, plină de compromisuri. Finalul, deşi exprimat în termeni convenţionali, fără convingere, deschide totuşi o perspectivă „roză" ; Georges găseşte puterea să plece, împreună cu Isabella, spre o altă viaţă. În *Ciocîrlia*, relevînd energia proaspătă a ţărăncuţei din Orléans, credinţa ei în om şi adevăr, autorul ironizează în acelaşi timp moliciunea şi corupţia „curţii", gata să

Scanned with OKEN Scanner

vîndă ţara din considerente diplomatico-financiare. Incisiv este demascată şi falsa devoţiune a bisericii şi Inchiziţiei, care-şi îndreaptă „pioasa" prigoană în direcţia dictată de interesele celor puternici şi bogaţi. Autorul descoperă în Ioana nu o „trimisă a lui Dumnezeu", ci o fată simplă, inimoasă şi inteligentă, capabilă să dea dovadă de acel curaj şi de acea hotărîre care — singure — mai puteau salva patria ei, şi pe care putreda pătură stăpînitoare nu le poseda. Aici Anouilh arată noblețea de caracter la care se poate ridica omul. Dar nu întîmplător *Ciocîrlia* este o piesă istorică. În jurul său, în societatea contemporană, dramaturgul nu vede posibilitatea ca individul să se smulgă din ghiarele răului care-l împresoară din toate părţile, ceea ce este frumos în om nu se poate dezvălui, nu poate deveni adevăr şi pentru ceilalţi. Şi aceasta, pentru că omul este irremediabil singur. Chiar încercarea de contopire a două fiinţe în dragoste rămîne mereu incompletă, nesatisfăcătoare. Orfeu o pierde pe Eurydice pentru că n-o poate înţelege, iar ea nu-i poate explica în cuvinte trecutul la care au silit-o societatea pervertită, mizeria *(Eurydice)*. Personajul titular al piesei *Humulus cel mut* poate rosti — printr-o anomalie — un singur cuvînt pe zi. El nu vorbeşte o lună spre a acumula cuvintele necesare declaraţiei sale de dragoste pentru ca, după ce le epuizează, fata pe care o iubeşte să declare surîzînd : „N-am auzit nimic, sînt cam tare de ureche". Şi scoţînd un cornet acustic : „Eşti bun să repeţi ?!" Humulus cel mut întruchipează un tip frecvent la Anouilh: omul generos, care se cheltuie inutil.

Sartre porneşte şi el de la imaginea eroului „prins în cursă" şi caută o ieşire, o soluţie care să dea omului posibilitatea de a-şi manifesta liber voinţa. Tema libertăţii, care ocupă un loc central în piesele sale, e dezbătută de obicei în cadrul limitat a ceea ce Sartre numeşte o „situaţie". Înlăuntrul „situaţiei" respective, individul dispune de o totală libertate de alegere şi este obligat să aleagă. A renunţa la acţiune este tot o formă de a acţiona. Sîntem deci „condamnaţi" la libertate. Aceasta pune pe umerii omului o responsabilitate fără margini, care-i dă o stare de „angoasă". E — după

Sartre — condiția fatală a omului și, totodată, izvorul demnității sale. Alegerea liberă determină existența individului ca ființă conștientă și responsabilă, *existența* sa în adevăratul sens al cuvîntului. Astfel, în „situația" dată, omul se creează pe sine, își creează propria sa esență și e răspunzător de ea.

Iată cu cîtă acuitate punea Sartre problema responsabilității într-una din primele sale piese, *Cu ușile închise*: Într-o încăpere ermetic închisă sînt aduse trei persoane — un bărbat și două femei. Știu că sînt morți — deși vorbesc cu discreție și cu teamă despre asta — și bănuiesc că se află în infern, deoarece se știu foarte vinovați. Totuși, nu sînt puși pe grătar, nici nu sînt trași în țeapă. În ce constă infernul? Tocmai în faptul că se află împreună pe vecie, dorind fiecare un lucru pe care ceilalți nu i-l pot oferi și cunoscîndu-și reciproc păcatele, urîndu-se și disprețuindu-se reciproc. „Infernul sînt ceilalți". În conștiința pe care *ceilalți* o au despre viciile și greșelile tale, este pedeapsa supremă. Și încă ceva: personajele piesei au încheiat cu viața, nu vor mai putea niciodată să schimbe lucrurile. A alege înseamnă a trăi. A trăi înseamnă deci a alege. „Situația" creată de Sartre este categorică, dar ea se reduce la alegerea strict individuală. Omul trebuie să decidă singur, și singur să poarte povara răspunderii.

După cum se știe, în piesele lui Sartre se poate urmări evoluția (sub influența tot mai puternică a marxismului) de la o viziune abstractă și individualistă asupra libertății la tendința de a concepe binele și răul ca noțiuni concret-istorice și libertatea ca necesitate înțeleasă. Nu ne-am propus însă să ne oprim aci asupra ideilor filozofice ale lui Sartre, ci doar să arătăm cum în ultima sa piesă, *Sechestrații din Altona*, el demonstrează imposibilitatea libertății absolute, a unei alegeri independente de societate. Franz von Gerlach, fiul unui mare armator german, a oferit găzduire pe vremea lui Hitler unui evreu urmărit. Deși ineficient — căci un nazist notoriu văzuse totul — acesta era totuși, din punct de vedere subiectiv, un act de curaj. Bătrînul von Gerlach a intervenit însă prompt, l-a dat pe evreu pe mîna Gestapoului și — folosindu-se de relațiile pe care le avea

cu conducătorii fascişti — şi-a salvat fiul de consecinţele faptei sale „necugetate". Zguduit şi dezgustat, Franz nu mai vrea să fie sustras responsabilităţii, să fie ocrotit sub pulpana părintească, e însetat de „libertate". Iar ca mod de a-şi manifesta liberul arbitru, pleacă în război şi soarbe cu voluptate dreptul de a decide soarta altor oameni, de a ucide prizonieri fără apărare, de a masacra oameni nevinovaţi. Firește, numeroase cauze — începînd cu proveniența sa socială şi educaţia pe care a primit-o — l-au împins pe Franz să devină un călău. Sartre insistă însă asupra situaţiei, înlăuntrul căreia eroul său a avut libertatea de opţiune. Franz şi-a ales propria sa degradare umană şi e socotit pe deplin răspunzător pentru ea. Oricît ar fi de absconsă pe alocuri, *Sechestraţii din Altona* se impune, în primul rînd, ca un rechizitoriu profund la adresa criminalilor fascişti, priviţi nu ca „executanţi", ci ca persoane pe de-a-ntregul responsabile de faptele lor.

Şi iată-l pe Franz, multă vreme după terminarea războiului, claustrat într-o cameră pe care n-a părăsit-o de 14 ani şi unde n-o primeşte decît pe sora lui, Lenni. E propria sa alegere, prin care înţelege să-şi asume — în faţa veacurilor viitoare — răspunderea pentru întreg dezastrul poporului german. Dar în închisoarea sa voluntară pătrunde deodată adevărul. Germania nu se află „la pămînt", cum îi plăcea lui să creadă, în Germania Federală renaşte puterea monopolurilor. Tentativa lui Franz de a fi luat pe umerii săi răspunderea catastrofei e iluzorie. De altfel, uriaşa întreprindere a Gerlachilor reduce întotdeauna la zero raza de acţiune individuală a propriilor ei stăpîni. „Pentru a acţiona — îi spune tatăl lui Franz — tu îţi asumi cele mai mari riscuri, şi, după cum vezi, ea transformă în gesturi toate actele tale. Chinul tău a sfîrşit prin a te împinge la crimă, dar pînă şi în crimă ea te anulează, se îngraşe din înfrîngerea ta". Istoria trece pe lîngă Franz, nepăsătoare, iar lui nu-i rămîne decît să se sinucidă, împreună cu tatăl bolnav de cancer. În urma sa, magnetofonul lăsat deschis continuă să reproducă maşinal replicile semidemente pe care Franz le azvîrle cu dis-

perare în neant: „O, tribunal al nopții, tu, care erai, care vei fi, care ești, eu am fost! Am fost! Eu, Franz von Gerlach, aici, în această cameră, am luat secolul pe umerii mei și am spus: voi răspunde. Astăzi și pentru totdeauna."

Ridiculizînd pretenția lui Franz „de a lua secolul pe umerii săi", Sartre, ca și Camus în *Caligula*, respinge actul gratuit ca manifestare a libertății umane. Orice evaziune este de fapt o altă față a abdicării, a acceptării infamiei, dacă nu chiar a propagării ei. Ieșirea din capcană este posibilă numai prin transformarea reală a lumii.

PASIUNEA ADEVĂRULUI. BRECHT. O'CASEY

Brecht citează undeva următoarele cuvinte ale lui Freud : „Viaţa care ne este impusă este prea dură, ea ne aduce prea multe dureri, decepţii, ne pune prea multe probleme insolubile. Pentru a o suporta, nu ne putem dispensa de calmante. Ele sînt de trei feluri : diversiuni puternice, care ne fac să minimalizăm soarta noastră, satisfacţii compensatoare, care ne micşorează mizeria, şi stupefiante, care ne fac insensibili. Satisfacţiile compensatoare dăruite de artă sînt iluziile cu privire la realitate, nu mai puţin eficace psihologic, graţie rolului pe care imaginaţia l-a dobîndit în viaţa noastră interioară." Dramaturgul comunist german nu vrea ca teatrul să mai fie un astfel de sublimat. El urmăreşte să stimuleze raţiunea spectatorului, simţul său critic, să-l oblige să gîndească, să ia atitudine faţă de fenomenele vieţii.

Ar fi greşit să oredem, însă, că Brecht ignora importanţa emoţiei în artă. Dimpotrivă, el şi-a dat seama cît de mare poate fi influenţa ideilor şi reprezentărilor false asupra sensibilităţii omeneşti. Şi nicăieri emoţiile neselectate, generate de prejudecăţi, nu sînt mai periculoase decît în teatru, unde personajul apare în carne şi oase în faţa publicului, impresionîndu-l cu lacrimile sale, cu bunele sale intenţii şi cu gesturile sale patetice. Brecht întreprinde o operă de reeducare a emoţiilor spectatorului. El scria, de altfel, că răceala curentelor iraţiona-

liste în arta modernă stă mărturie unei crize a afectivităţii şi vorbea despre o renaştere a adevăratei emoţii ca urmare a reîntăririi tendinţelor raţionaliste. Teatrul său de idei nu poate fi înţeles fără acest sens polemic.

Numai o interpretare eronată a „brechtianismului" şi a dramaturgiei de idei în genere a putut acredita în mintea unora prejudecata că acest gen de teatru presupune o dezbatere abstractă, pur cerebrală, golită de emoţie. Poate că la răspîndirea acestei păreri vor fi contribuit şi unii „adepţi înflăcăraţi", gata să stea pe cuie în numele principiilor teatrului epic. Referindu-se la asemenea admiratori ai săi, Brecht spunea că are sentimentul unui matematician căruia i s-ar adresa cineva astfel : „Sînt întru totul de acord cu d-ta că doi şi cu doi fac cinci". Cînd, de pildă, Lucian Giurchescu a făcut din *Domnul Puntila şi sluga sa Matti* şi din *Sveik în al doilea război mondial* spectacole ce stîrneau cascade de rîsete, adevăratul Brecht a făcut un pas hotărît spre înţelegerea publicului nostru. *Opera de trei parale* în montarea lui Liviu Ciulei are meritul de a fi arătat încă o dată că teatrul de idei poate şi trebuie să fie atrăgător, poate şi trebuie să încînte ochiul şi inima, poate şi trebuie să fie plin de strălucire scenică.

Scopul suprem al lui Brecht este să scoată la iveală *adevărul*. Dar el era prea artist şi avea prea mult bun simţ, ca să-şi închipuie că adevărul poate pătrunde în masele spectatorilor pe calea unor predici greoaie şi uscate. E drept că în teorie, dus de exagerări polemice, a insistat uneori unilateral asupra termenului de teatru „didactic", instructiv, sociologic, în opoziţie cu un teatru „distractiv" gol de orice idei. Creaţia lui e însă plină de vitalitate, de fantezie, de umor, de pasiune. Brecht, care considera că „estetica şi etica noastră decurg din necesitatea luptei noastre", privea frumosul ca pe un instrument excelent de transmitere a adevărului, fără a exclude în acelaşi timp posibilitatea de a folosi chiar genuri socotite inferioare, ca romanul poliţist, pentru a oferi publicului tabloul veridic al anumitor rele din societatea capitalistă. El nu se sfia să vorbească de „viclenia" la care are dreptul să recurgă scriitorul în alegerea mijloacelor sale, pentru a da ideilor înaintate

o mare forță de șoc, de pătrundere — și-l cita în acest sens pe Shakespeare.

De o asemenea „viclenie" uzează în *Opera de trei parale*. În Germania deceniului al treilea era la modă o muzică de operă idilică și plină de înfloriturі. Brecht scrie la rîndul său o operă, dar una în care misterele se destramă, iar concepțiile idilice despre viață sînt ironizate fără cruțare. Romanele și filmele cu gangsteri ajunseseră să fascineze o bună parte a publicului. Brecht le opune tot o poveste de dragoste din lumea interlopă — dar aici tot ceea ce ar fi putut face să curgă șiroaie de lacrimi romanțioase devine ridicol, hilar. Cu alte cuvinte autorul *Operei de trei parale* își bate adversarii pe propriul lor teren. El refuză muzicii funcția de sedativ aromat, transformă celebrele sale songuri în chemări la luciditate, menite să fixeze în mintea spectatorilor ideile fundamentale ale piesei. Atacă principiile moralei burgheze, demonstrînd că binele și răul depind de împrejurările sociale obiective. Nu poți fi bun într-o lume de carnasiere care trăiesc numai „furînd pe altul, lovindu-l, sugrumîndu-l și mîncîndu-l complet". Mila nu este nici ea, aici, decît o industrie aducătoare de profit unui patron particular, atotputernicul proprietar al firmei „Prietenul cerșetorilor", Jonathan Peachum. Regele gangsterilor Mackie-Șiș colaborează strîns în chestiuni de „afaceri" cu temutul șef al poliției, care-l trădează însă de îndată ce se vede el însuși amenințat ; Jenny-Speluncă îl denunță pentru bani, fără a înceta să evoce melancolic iubirea lor nepieritoare ; camarazii de spargeri și propria lui soție nici nu se gîndesc să-și golească seifurile ca să-l salveze de ștreang. Întreaga acțiune a piesei, exprimînd metaforic raporturile reale pe care se întemeiază societatea capitalistă în întregimea ei, nu face decît să confirme cuvintele doamnei Peachum : „Banul stăpînește lumea". Cîtă valoare au atunci frumoasele precepte etice propovăduite poporului de pe poziții ce se pretind deasupra claselor ? „Voi, domnilor, ce vreți ca fiecare în viață să trăiască nepătat,/ întîi de toate dați-ne mîncare / și-apoi și sfaturi, dacă-aveți de dat", conclude cu sarcasm songul intitulat „Al doilea final al *Operei de trei parale*". Și ca pentru a da lo-

vitura de grație iluziilor rozalii, Brecht mimează din nou unul din clișeele melodramei burgheze : happy-end-ul. Clasicul „trimis al regelui" care sosește în ultima clipă comunicînd grațierea lui Mackie, nu face decît să ne atragă atenția — într-o scenă de mare parodie — că așa se petrec lucrurile „la teatru", pe cînd în viață nici un crainic miraculos nu vine să aducă un final fericit nenumăratelor drame ale mizeriei.

Ironizînd miturile de cea mai largă circulație în societatea burgheză, Brecht demontează în fața spectatorilor însuși mecanismul formării acestor mituri. Melodrama consolatoare și-a obișnuit publicul să viseze la „ce-ar fi dacă..." Ce-ar fi dacă deodată sărmana orfelină ar întîlni un binefăcător bogat ? Ce-ar fi dacă părintele unei familii oropsite, cu opt copii, ar primi o moștenire neașteptată ? Ce-ar fi dacă un înger ar coborî din cer ș.a.m.d. Brecht adoptă și el, frecvent, procedeul lui „ce-ar fi dacă...", dar pentru a arăta că nici o „minune" nu poate înfrînge legile de fier ale societății capitaliste. În *Omul cel bun din Sîciuan*, trei zei o ajută pe Șen De să scape de sărăcie, cu condiția să fie bună. Încercînd să fie mărinimoasă cu cei din jurul ei, Șen De se vede însă mereu jefuită și înșelată. Nu poți fi bun într-o societate rău alcătuită, unde huzurul unuia nu e posibil decît prin mizeria celuilalt. Iar dezlegarea e una singură : schimbarea acestei orînduiri.

„Distanțarea" brechtiană a fost uneori interpretată în mod vulgarizat, în sensul unei poziții impasibile față de sentimentele, elanurile sau nenorocirile personajului dramatic. Dar metoda distanțării înseamnă cu totul altceva. Ea urmărește să prezinte spectatorului fapte și relații pe care le consideră firești, obișnuite, cunoscute, într-o lumină inedită, neașteptată. Ceea ce părea normal, de la sine înțeles, va apare ciudat, bizar, nu ca un obiect cunoscut ci ca unul care abia trebuie studiat și cercetat, nu ca un lucru lesne de priceput ci ca unul care necesită clarificări, nu ca un lucru acceptabil ci ca unul inadmisibil. Spre a obține această detașare Brecht recurge la parabolă, transpune conflictul într-o epocă istorică îndepărtată *(Galileo Galilei)*, în legendă *(Cercul de cretă caucazian, Omul cel bun din Sîciuan)* sau

într-un mediu diferit de cel real (capitaliştii şi politicienii devin gangsteri în *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită* sau în *Opera de trei parale*). Cu alte cuvinte, acţiunea — în *Mutter Courage*, de pildă — nu se desfăşoară în anul 1938 ci în timpul războiului de treizeci de ani, iar eroina ei nu e naţiunea germană (pe care fasciştii o hrăneau cu iluzia că va avea numai de cîştigat de pe urma războiului imperialist), ci vivandiera Ana Fierling, convinsă că negustoria ei poate prospera numai în vremea ostilităţilor. Încăpăţînarea cu care persistă în această eroare, chiar şi după ce flagelul îi răpeşte toţi copiii şi o ruinează, trezeşte în spectator o pornire critică, îl nedumereşte, îl face să se întrebe dacă o asemenea comportare e raţională şi dacă, în genere, un om din pătura de jos are de profitat sau de pierdut dintr-un război de cucerire. Fantezia artistică înlesneşte trecerea de la fenomen la generalizare. Distanţarea este incompatibilă cu indiferenţa, implică o luare de atitudine. Brecht precizează astfel concepţia sa despre diferenţa dintre „teatrul epic" şi „teatrul dramatic" :

„Spectatorul teatrului dramatic spune : „Da, aceste lucruri le-am trăit şi eu. Şi eu sînt aşa. E doar natural. Aşa va fi totdeauna. Suferinţa acestui om mă tulbură, fiindcă ea nu are ieşire. Aceasta e o mare artă : aici totul e de la sine înţeles. Eu plîng împreună cu cei care plîng şi rîd împreună cu cei care rîd".

Spectatorul teatrului epic spune : „La aşa ceva nu m-aş fi gîndit. Nu se poate să procedezi în felul acesta. Asta e uimitor în cel mai înalt grad, aproape neverosimil. Trebuie pus capăt acestor lucruri. Suferinţa acestui om mă tulbură, fiindcă pentru ea există totuşi o ieşire. Aceasta e o mare artă : aici nimic nu e de la sine înţeles. Eu rîd de cei care plîng şi-i plîng pe cei care rîd".*

Spuneam la început că teatrul lui Brecht e un teatru al pasiunii (reeducate). Trebuie să adăugăm că e un teatru al imaginaţiei (reeducate), al închipuirii care nu

*) Bertolt Brecht, *Articole despre teatru*, trad. rusă, în culegerea „Teatr za rubejom", Moscova-Leningrad, 1958, p. 17.

făureşte false reprezentări ci slujeşte pătrunderii în esenţa realităţii. Gelu Ruscanu, eroul lui Camil Petrescu, spunea că oamenii, cei mai mulţi, sînt răi pentru că n-au destulă imaginaţie. Brecht ar fi completat poate : sînt neştiutori din lipsă de imaginaţie. Fantezia capătă în teatrul brechtian o funcţie demistificatoare.

Opera lui Sean O'Casey e comparabilă numai cu a lui Brecht prin forţa cu care a venit, începînd din deceniul al treilea, să măture prejudecăţile şi mistificările ce domneau în teatrul burghez, prin caracterul profund inovator al formei şi al conţinutului, prin violenţa ideilor sale revoluţionare ca şi prin ecourile şi influenţa nemaicontestată de nimeni pe care o exercită în dramaturgia contemporană. Cînd Abbey Theatre din Dublin i-a reprezentat primele piese, naţionaliştii l-au denunţat pentru calomnie, membrele societăţilor filantropice de cucoane şi-au astupat cu groază urechile şi au strigat că în Irlanda virtuoasă nu există prostituate, actorii au fost sfătuiţi de duhovnicii lor să nu rostească pe scenă blasfemiile pe care O'Casey le aşternuse pe hîrtie. *Plug şi stele,* în 1926, a dezlănţuit adevărate demonstraţii de protest. Trecuseră numai zece ani de la răscoala irlandeză din 1916, mamele spuneau copiilor lor poveşti minunate despre eroismul celor ce se jertfiseră în bătălie, organizaţiile secrete îşi continuau activitatea (şi aveau s-o continue ani în şir, pînă la totala degenerare pe care o ridiculizează „furiosul" Brendan Behan în *Ostatecul).* Ei bine, O'Casey a fost primul dramaturg care a îndrăznit să spulbere iluziile romanţioase ale concetăţenilor săi, să le vorbească deschis despre trădarea unor conducători ai răscoalei, despre demagogia şi laşitatea mic-burgheză a altora, despre mizeriile naţionaliste care au îndepărtat această mişcare de ţelurile sociale ale păturilor de jos. În *Tobele părintelui Ned* (1958) dramaturgul avea să arate cu sarcasm ce-au devenit doi dintre foştii combatanţi ai mişcării naţionaliste : primarul Binnington, proprietar al unor mari magazine, şi ajutorul de primar Mc Gilligan, antreprenor şi furnizor de materiale de construcţie. Afacerile, grija pentru interesul personal, concurenţa şi ura reci-

procă au împrăştiat de mult pînă şi aburul aşa-ziselor idealuri din tinereţe. Amintirea „morţilor glorioşi" — de care vorbesc cu un respect filistin — aparţine trecutului. Prezentul înseamnă că fiecare să-şi ocupe „locul ce i se cuvine" în ierarhia socială, iar preoţii să-i convingă pe muncitori că „lucrînd pentru noi, lucrează pentru Dumnezeu".

O'Casey atacă violent întreg acel sistem de mituri care uneşte într-un sfînt triumvirat biserica, statul şi proprietatea privată şi pune mai presus de orice autoritatea celor bogaţi, respectul pentru ordinea stabilită. El însuşi muncitor în tinereţe, participant activ la mişcarea muncitorească şi la luptele pentru eliberarea Irlandei, opunea legendelor idilice şi adormitoare imaginea reală a mizeriei din periferiile dublineze, a beţiei, a atmosferei de mărginire pe care o favoriza bigotismul, aşteptarea somnolentă a norocului sau a unei salvări divine.

„Căpitanul" Jack Boyle din *Junona şi păunul* e o întruchipare a acestei nepăsări, a trîndăviei şi idiotismului pe care O'Casey le vedea însoţind tragic sacrificiile sîngeroase şi inutile a mii de tineri irlandezi. Mizeria, împreună cu lenea fizică şi spirituală, facilitează obscurantismul religios. „Sîntem prea săraci ca să ne permitem riscul de a lua în discuţie lucrurile serioase. Ni se spune că Dumnezeu e bun şi nu putem lăsa să treacă măcar cea mai mică şansă de a fi ajutaţi" spune o bătrînă în piesa *Palatul tămăduirii*. Biserica propovăduieşte supunerea, izgoneşte de pretutindeni bucuria de a trăi, tună şi fulgeră împotriva cărţilor, filmelor, a dansului, nu îngăduie tinerilor să se iubească, speriindu-i cu „păcatul cărnii". De comun acord cu clericii, exploatatorii condamnă „materialismul", cauza tuturor nemulţumirilor sociale, acel materialism blestemat care-i îndeamnă pe muncitori la erezia revendicărilor de clasă. „Dacă ei ar examina lucrurile ca noi, în lumina caritaţii creştine, n-ar mai fi conflicte", spune bogătaşul Michael Marthraun *(Cook-a-doodle Dandy)*. Iar mai departe : Mahan — „Atunci, care e datoria unui om onest şi virtuos ?" ; Michael — „A nu înceta

niciodată să se gîndească la cele patru principii supreme : infernul, cerul, moartea şi judecata de apoi".

Dar oamenii vor să trăiască, să răsufle liber. De aceea în comediile pline de haz ale lui O'Casey fetele frumoase poartă fuste scurte şi umerii goi, ispitindu-i în derîdere pe puritani, iar muncitorii, inteligenţi, cinstiţi, sănătoşi sufleteşte, îşi bat joc de superstiţii şi de şarlataniile predicatorilor. Dramaturgul aduce, uneori, în scenă şi „preoţi ai săracilor" ca Popa cel Negru din *Steaua se înroşeşte* sau ca părintele Boheroe *(În aşteptarea unui episcop)*, care-i îndeamnă pe tineri să fie veseli, să guste plăcerile vieţii fără teamă că-şi vor atrage pedeapsa cerului. O'Casey are momente cînd profesează un fel de panteism (Dumnezeu este identificat cu viaţa sau cu un „strigăt cerînd libertate"), ceea ce poate fi explicat prin dorinţa de a ajunge mai uşor la înţelegerea multora dintre cucernicii săi compatrioţi. Însă el respinge net pe Dumnezeul inventat de clerici. „I-am îmbuiat urechile Dumnezeului vostru pînă ce ne-a secat limba ; ne-am tîrît pe burtă pînă acolo unde se spunea că-l vom găsi, iar ca răsplată a docilităţii noastre am suferit de foame (...). Acum sîntem în picioare şi urmăm propriul nostru drum cu spinarea dreaptă şi pumnul strîns !" *(Steaua se înroşeşte)*.

Intrînd în rîndurile partidului comunist, acest duşman neîmpăcat al miturilor şi al iluziilor a descoperit idealul căruia inima lui i se putea dărui cu avîntul vijelios ce-i era propriu. Lui îi aparţin unele din cele mai autentic romantice figuri de luptători revoluţionari din teatrul contemporan. Farmecul lor vine dintr-o vitalitate neobişnuită, dintr-o concepţie adîncă asupra luptei pe care o duc, ca negare a tot ceea ce este de natură să mortifice trupul şi spiritul. Eroi ca Ayamonn, din celebra piesă *Trandafirii roşii pentru mine*, se află la polul opus al ascetismului. Curajul de a trăi, de a iubi, de a înfrunta orice piedici le înfrumuseţează existenţa, ridicînd-o la înălţimea poeziei. „Lasă-i pe timoraţi să meargă în vîrful picioarelor pe drumurile unde cresc flori de hîrtie, spune Ayamonn. Paşii mei mă vor duce acolo unde înfloresc trandafirii cei mai roşii şi nu contează spinii, oricît ar fi ei de ascuţiţi şi de vătămători".

Poate că numai într-o țară atît de puritană, din nevoia de a se elibera din strînsoarea sufocantă a puritanismului putea lua naștere o operă atît de puternic străbătută de pasiunea vieții. Piesele sale sînt deseori amare, dar nu exasperate. O'Casey a fost un optimist ireductibil și și-a păstrat neștirbit optimismul pînă în ultima clipă. Articolele sale din ultimii ani, scrise cu autoritatea unui adevărat patriarh al dramaturgiei, în vîrstă de 80 de ani, vorbeau despre cîntecul ciocîrliei sub cerul senin, despre necesitatea de a cultiva nădejdea în inimi și defineau arta ca un cîntec al vieții. Lui nu-i plăceau multe din piesele care se scriu azi, pătrunse de sentimentul păcatului universal, pentru că în aceste piese „nu și-a găsit loc rîsul, credința năvalnică și calmă în măreția vieții și în simpla bunătate umană". Ca și compatriotul său John Millington Synge — care scria în 1907 că „acolo unde o țară întreagă își pierde simțul umorului (cum se întîmplă acum în unele orașe ale Irlandei) se dezvoltă un pesimism bolnăvicios..." — Sean O'Casey voia să redea vieții valoarea și bucuria, să readucă zîmbetul pe fețele oamenilor. El a fost un mare și original umorist. Nimeni n-a rîs ca el de spiritul de căpătuială și lașitatea micilor burghezi, care voiau cu toții să tragă cîte un profit de pe urma luptelor de independență, dar preferau să-i lase pe alții să-și verse sîngele pentru asta (admirabila comedie tragică *Umbra unui franc-tiror)*; sau de prostia bigotă a unor bogați proprietari, capabili să ia un cocoș neastîmpărat drept întruchiparea diavolului și să mobilizeze în urmărirea lui poliția, jandarmii, însoțiți de fanfară ca să le dea curaj *(Cook-a-doodle-Dandy)*; sau, în fine de ipocrizia puritană a funcționarului înnebunit de spaimă că respectabila proprietăreasă și colegul său de birou ar putea afla că a îndrăznit să aducă o fată în garsoniera lui (piesa într-un act *Întîmplare nocturnă).* E de mirare ca piesele lui O'Casey să fi părut scandaloase într-o țară unde, din pricina puritanismului, 65 la sută dintre bărbați rămîn celibatari ?

După ce Synge adusese pe scenă limbajul „necioplit" al țăranilor din Wicklow, O'Casey a adus limbajul nu

mai puţin dur al muncitorilor dublinezi. Dar realismul frust al scrierilor sale nu se confundă niciodată cu naturalismul. Autorul *Trandafirilor roşii pentru mine* era împotriva descripţiei terne a vieţii, el a apărat prin propria sa creaţie, ca şi în sclipitoare articole polemice, dreptul artei de a transfigura realitatea, de a se ridica deasupra vieţii spre a o vedea în esenţa, în poezia, şi în perspectiva ei. Cînd o parte a criticii engleze şi americane i-a reproşat că a trecut de la realismul pieselor din tinereţe la „expresionismul" şi „simbolismul" unor lucrări ca *Trandafirii roşii pentru mine* sau *Steaua se înroşeşte*, O'Casey a scris : „Criticii vor fi probabil şocaţi să audă spunîndu-se că un creator nu poate introduce un caracter «real» într-o piesă fără să-i fi luat mai întîi o parte din realitatea sa : îl înalţă, îl lărgeşte, îl aprofundează..." Falstaff e caracterul cel mai real care a fost imaginat vreodată, continuă O'Casey : „Ne aflăm aci în faţa unui realism la fel de puternic ca viaţa însăşi. Mai mult, este un realism care depăşeşte viaţa, şi cu mult. Shakespeare nu l-a luat pe Falstaff de pe stradă ca să-l suie pe scenă. Nu Dumnezeu l-a creat pe Falstaff, ci Shakespeare". *)

Pe linia celei mai autentice tradiţii shakespeareene, în opera lui O'Casey se îmbină viaţa şi poezia, realitatea şi metafora, adevărul brutal şi lirismul, comicul şi tragicul. Simbolul nu este la el o expresie a îndepărtării de viaţă, ci un mijloc de generalizare filozofică şi poetică. Imaginea radioasă a cetăţii socialiste de mîine, pe care o întrevăd ca într-un fel de incantaţie săracii de pe podurile Dublinului, ridică lupta greviştilor din *Trandafirii roşii pentru mine* la un adevărat poem scenic în care se aud biruitor muzicile viitorului. Chiar şi critica burgheză a trebuit să recunoască aci o mare pagină de antologie a teatrului contemporan. *Steaua se înroşeşte* (scrisă în timpul războiului, în 1940) e concepută ca o înfruntare simbolică între comunism şi fascism. Trompeta revoluţiei sună sfîrşitul răbdării pioase şi al iluziilor despre caritatea creştină iar Jim cel Roşu, condu-

*) Sean O'Casey, Extrase din *The Green Crow*, citat după „Théâtre populaire" nr. 34, 1959.

cătorul muncitorilor, vestește în versuri inspirate victoria stelei roșii a comunismului. În căutarea formelor noi de expresie, O'Casey a avut și momente de exagerare, de schematizare, care se întîlnesc în *Steaua se înroșește* sau într-o piesă ca *Înlăuntrul porților*; nedesăvîrșirile sale rămîn însă trepte ale unei „lupte cu materia" pentru a-i extrage substanța lirică și dramatică, luptă în care dramaturgul a cîștigat biruințe de excepțională însemnătate estetică.

Respingînd falsul „realism" plat și îngust, Sean O'Casey a promovat un realism poetic, departe văzător. El este unul din cei dintîi dramaturgi care, eliberînd teatrul din lanțurile ruginite ale naturalismului, au reușit să înfățișeze viața și lupta clasei muncitoare în acea aură de poezie, în care gîndul avîntat, versul, cîntecul și dansul dau măsura frumuseții misiunii istorice a celor chemați să transforme pămîntul într-o grădină a muncii libere. Prin marea ei noutate, îndrăzneală și putere a fanteziei artistice, opera lui O'Casey, deși pornită de la realități naționale foarte specifice, s-a ridicat la universal.

Scanned with OKEN Scanner

TINERII „FURIOȘI"

În luna mai 1956, Royal Court Theatre din Londra reprezenta în premieră cea dintîi piesă a tînărului dramaturg John Osborne *Privește înapoi cu mînie* (Look *Back in Anger).* Nu întîmplător, această piesă vedea lumina rampei într-un teatru situat în afara West-Endului (cartierul aristocratic, unde sînt concentrate principalele teatre comerciale, asemenea Broadway-ului din New York). Autorul bătuse zadarnic, timp de patru ani la porțile teatrelor din West-End. Acolo domina — și domină încă — melodrama gen Terrence Rattigan, comedia de salon gen Noel Coward și așa-numitul „thriller", piesa polițistă. Publicul mai rafinat gusta poezia mistică a lui Eliot. Se înțelege că pe asemenea scene nu aveau ce căuta niște tineri lipsiți de maniere, care la fiecare cîteva replici aruncau o expresie necuviincioasă și își manifestau zgomotos disprețul față de conformismul burghez.

Totuși, breșa făcută de Osborne în dramaturgia engleză s-a lărgit vertiginos. În cei mai puțin de zece ani care au trecut s-au făcut cunoscuți aproximativ douăzeci de noi dramaturgi, denumiți de critică *young angry men* (tineri „furioși"), după titlul piesei mai sus amintite a lui Osborne. Alături de English Stage Company condusă de George Devine, care prezintă spectacole la Royal Court Theatre, a venit în sprijinul „furioșilor" și o altă trupă tînără — „Theatre Workshop Company",

situată în East-End (cartierul muncitoresc al Londrei). Unele din cele mai bune opere ale acestor dramaturgi (şi ale romancierilor, de care însă nu ne ocupăm aici), au fost ecranizate. Nici chiar critica cea mai tradiţionalistă nu le mai poate ignora ; unii caută însă să minimalizeze accentele protestatare şi să accentueze laturile inofensive ale acestei foarte contradictorii mişcări teatrale. Profesorul american James Gindin, în cartea sa *Literatura britanică postbelică* scrie că *Priveşte înapoi cu mînie* „e mai puţin o piesă despre rebeliunea unui tînăr instruit din clasele de jos împotriva societăţii actuale, decît o piesă despre ceea ce înseamnă a dărui şi a primi dragostea" *). Autorul studiului vrea să vadă în elementele sociale şi politice ale operelor lui Wesker sau Osborne numai o modalitate de a transmite eternumanul, ceea ce ar reduce „furia" lor la zero. Această interpretare, cum vom încerca să arătăm mai jos, e departe de realitate.

De la bun început trebuie să subliniem însă că nu e vorba de un curent unitar. Termenul de tineri „furioşi" este atribuit în genere unor scriitori extrem de deosebiţi atît prin stilul, cît şi prin ideile lor. Cu toţii vorbesc în numele noului. Dar dacă unii îşi propun să înlăture, ca pe o prejudecată, gîndul că viaţa ar avea vreun sens, cei mai „supăraţi" dintre aceşti dramaturgi îşi îndreaptă mînia împotriva unor rele sociale, atacă militarismul şi politicianismul burghez, îşi bat joc de religie şi de regalitate, biciuiesc fascismul. Problemele pe care le dezbat îşi găsesc rareori o rezolvare ; merită reţinută însă violenţa cu care le ridică.

1. ŞCOALA „CUVETEI DE BUCĂTĂRIE"

Mulţi dintre aceşti tineri scriitori se inspiră din viaţa muncitorilor, a soldaţilor, a sărăcimii, aducînd pe scenă nu numai o problematică inedită, dar şi un mediu pînă de curînd străin dramaturgiei engleze. Shelagh Delaney,

*) „University of California Press", 1962, p. 51.

care a lucrat ea însăşi în fabrică şi nu împlinise încă douăzeci de ani cînd şi-a scris prima piesă, îşi duce spectatorii într-un cartier muncitoresc al Manchesterului, unde pe fereastră intră fumul uzinelor şi mirosul pestilenţial al abatoarelor, unde cresc fete sărace, uneori fără posibilitatea de a primi o educaţie, şi unde dragostea fierbinte de viaţă izbucneşte ca un strigăt ascuţit dar nedefinit *(Un gust de miere)*. Arnold Wesker, fost dulgher, săpător, muncitor agricol, bucătar într-un restaurant, pătrunde în cazarma unde tinerii recruţi sînt supuşi unui regim de iad, de degradare umană, ca să înveţe să asculte fără crîcnire de ordine pe care nu trebuie să le înţeleagă *(Cartofi prăjiţi la toate mîncărurile)*. Brendan Behan, fiul unui zugrav irlandez, pune în centrul piesei sale *Ostatecul* dragostea dintre un tînăr soldat şi o servitoare. Onorabilitatea britanică avea de ce să se congestioneze !

Criticii aristocratizanţi au lansat în derîdere expresia „şcoala cuvetei de bucătărie", referindu-se la titlul unei piese de Arnold Wesker, *Bucătăria*. Fără să se intimideze, Wesker a continuat să-şi plaseze acţiunea unor lucrări în bucătărie sau în apropierea bucătăriei în timp ce se prepară masa, să se refere insistent la preocuparea familiilor sărace pentru pîinea zilnică şi să-şi intituleze ostentativ piesele *Supă de pui cu ovăz* sau *Cartofi prăjiţi la toate mîncărurile*. Cu toată bogăţia detaliilor de viaţă cotidiană, mergînd pînă la cele mai prozaice, piesele sale nu sînt lipsite însă de poezie, uneori chiar de un sens simbolic. *Bucătăria* este o imagine, în mic, a lumii celor ce muncesc pînă la istovire pentru a-i hrăni pe cei avuţi. Autorul a conceput această bucătărie ca un fel de turn Babel, unde lucrează oameni de toate naţionalităţile. Storşi de puteri, înnebuniţi de ritmul insuportabil al muncii, ei mai încearcă să glumească, dar deseori se ceartă, ajung la bătaie, la acte de huliganism, de şovinism. „Toţi vor să se bată — spune unul dintre ei. — Ascultă, pui un om să stea toată ziua într-o sală de mese, el are de spălat farfuriile, de curăţat magaziile rău mirositoare, de frecat podelele, şi cîte altele are de făcut — şi vrea să se bată. Să arate într-un fel că e om. Condamnă-l, dacă poţi !" E multă tristeţe în

această prea înțelegătoare scuză. Wesker nu-și înfrumusețează eroii, dar nu pe ei îi învinuiește, ci viața abrutizantă pe care o duc. Într-o pauză, unul din bucătari, Peter, propune să-și exprime fiecare un mare vis, dar el însuși nu o poate face : „Nu pot visa într-o bucătărie !“ Unica sa dorință ar fi să se trezească într-o dimineață și să constate că bucătăria a dispărut. Dar ce se va întîmpla atunci ? întreabă cineva. Se poate renunța de a mai face mîncare ? Se poate opri producția fabricilor, a minelor ? Evident, nu aceasta este soluția, dar nimeni nu poate da un răspuns mai bun — și aici este principala limită a piesei.

Wesker se deosebește de mulți dintre colegii săi de generație prin faptul că e preocupat, în piesele sale, de aflarea unei soluții sociale. Nimic nu-i scoate mai mult din sărite pe eroii săi decît pasivitatea, indiferența. Pentru a-i înțelege pe deplin, ei trebuie priviți în condițiile concrete ale mișcării muncitorești din Anglia, unde forțele înaintate au de luptat cu inerția provocată de mentalitatea trade-unionistă, cu mărginirea la revendicări economice imediate. Cu vizibilă mîhnire pune Wesker în gura lui Pip *(Cartofi prăjiți la toate mîncărurile)* aceste cuvinte adresate unuia din camarazii săi de arme săraci : „Stră-străbunicul tău spunea că o să existe totdeauna cavalerie, străbunicul tău spunea că o să existe totdeauna sclavi, bunicul tău spunea că totdeauna va exista sărăcie, iar tatăl tău că vor fi totdeauna războaie. De fiecare dată cînd spuneți «totdeauna» lumea face doi pași înapoi și se oprește împiedicată“. Unul dintre personajele *Bucătăriei*, Paul, vorbește cu indignare despre lipsa de înțelegere a vecinului său, șofer, față de obiectivele generale ale oamenilor muncii. În timpul grevei de cinci săptămîni a șoferilor, — povestește Paul, — eu l-am încurajat, l-am sprijinit zi de zi. Și iată că într-o zi șoferul vine și-mi spune : „Te-am văzut ieri participînd la un marș pentru pace. Ei bine, știi ce, mai bine ar cădea o bombă peste toți ăștia“. Și ce credeți că l-a supărat atît de tare ? — continuă Paul. Faptul că marșul a împiedicat circulația și autobuzele n-au putut merge destul de repede. Iar „ceea ce mă înfricoșează este că n-a stat să se gîndească : acest om a susținut cauza mea,

aşa că poate, măcar poate, o fi avînd vreun sens şi cauza pentru care luptă el". Zadarnic a încercat să-i explice : „e un zid, un zid gros între mine şi milioane de oameni ca el". Eroii lui Wesker, indiferent de profesia ce li se atribuie într-o piesă sau alta, au trăsăturile unor intelectuali care încearcă să se apropie de clasa muncitoare, fără a fi reuşit încă să străbată distanţa ce-i desparte de mase. Le lipseşte fermitatea, convingerea categorică în capacitatea clasei muncitoare de a se elibera prin propriile ei forţe. Din această cauză, greutăţile luptei îi descurajează deseori. Sînt inconstanţi, oscilează între entuziasm şi neîncredere, între izbucniri de revoltă şi momente de amară decepţie. Un asemenea drum sinuos străbate familia de comunişti, căreia îi e închinată trilogia *Supă de pui cu ovăz*, *Rădăcini*, *Îţi vorbesc despre Ierusalim*. Cea dintîi piesă a trilogiei începe în timpul unei mari demonstraţii antifasciste din 1936. Acasă la familia Kahn s-au strîns cîţiva militanţi, comentînd cu înflăcărare evenimentele. Pe parcursul acţiunii, care durează pînă în deceniul al şaselea, îi vom vedea pe unii părăsind activitatea politică sau devenind un soi de funcţionari sindicali, pe alţii retrăgîndu-se într-o viaţă măruntă de negustoraşi provinciali. Ginerele Kahn-ilor, Dave Simmonds se întoarce din războiul civil din Spania şi pleacă împreună cu soţia sa Ada la ţară, unde încearcă să-şi făurească un fel de socialism individualist în spiritul ideilor utopice ale lui William Morris. După cum era de aşteptat experienţa eşuează, micul său atelier de tîmplărie nu poate ţine piept concurenţei marii industrii capitaliste. Acestui episod îi este consacrată piesa *Îţi vorbesc despre Ierusalim*. În finalul piesei *Supă de pui cu ovăz* care corespunde, cronologic, cu finalul trilogiei Ronnie — celălalt fiu al soţilor Kahn — e cuprins de disperare. Înfrîngerea cumnatului său umple paharul unui şir de dezamăgiri pe care nervii slăbiţi ai lui Ronnie nu le mai pot suporta. Dar acum apare în toată forţa şi frumuseţea sa personajul cel mai important din întreaga trilogie, figura de neuitat a mamei. Sarah Kahn, femeie care a trecut prin greutăţi de neînchipuit, purtînd singură ani îndelungaţi poverile casei, avînd de îngrijit un soţ bolnav şi indolent, părăsită de copii, de rude şi

de vechii prieteni — tocmai Sarah e aceea care desfăşoară o pledoarie impresionantă în favoarea comunismului. Pentru ea, lupta e unica raţiune a existenţei. Oricît de mari ar fi piedicile, oricît de dureroase loviturile primite, trebuie să mergi înainte, să crezi în ţelul care va fi în cele din urmă atins. Numai aşa viaţa poate avea sens. Cuvintele ei sînt pătrunse de acea convingere adînc sedimentată pe care o dobîndeşte numai un om îndelung călit în suferinţe, o neclintire de care duc lipsă tinerii frămîntaţi de felul lui Ronnie. Şi trilogia se încheie cu îndemnul mamei : „Auzi, Ronnie, nu poţi fi indiferent, nu poţi, altminteri vei pieri !“

Laitmotivul combaterii nepăsării şi individualismului este prezent şi în *Rădăcini*, a doua parte a trilogiei. Aici nu apare nici un membru al familiei Kahn, ci doar iubita lui Ronnie, chelneriţa Beatie Bryant, venită în vizită la părinţii ei de la ţară. Ea se izbeşte de egoismul primitiv, de lenevia de a gîndi şi de a acţiona a rudelor sale. Discuţiile lor i se par sărace, anoste, acum după ce l-a cunoscut pe Ronnie şi cercul lui de tineri cu idei socialiste. Beatie îl citează mereu pe Ronnie, cu o dragoste şi un respect infinit. Îl citează nu ca pe ceva exterior, cum ai cita dintr-o carte ; cuvintele lui i s-au întipărit parcă în adîncul fiinţei şi îi vin pe buze firesc, în cele mai diferite situaţii. Rareori am întîlnit o piesă în care influenţa ideologică a unui om asupra altuia să fie dezvăluită cu atîta lirism, cu atîta sinceritate. Dar ceea ce îi reproşează Ronnie prietenei sale este tocmai faptul că îl citează doar, că nu gîndeşte cu capul ei propriu ; îi reproşează, cu alte cuvinte, tocmai ceea ce are ea comun cu rudele din Norfolk. Acesta va fi şi motivul pentru care Ronnie o anunţă printr-o scrisoare că nu mai pot fi împreună şi că nu va mai veni la ţară să se logodească cu ea. Într-un moment atît de greu, Beatie descoperă că cei care ar fi trebuit să-i fie apropiaţi nu sînt în stare s-o ajute măcar cu o vorbă bună. Între ei se află un gol, mediocritatea preocupărilor şi a gîndurilor îi împiedică să discute cu adevărat, să comunice, să folosească limbajul care — „Ronnie spune“ — trebuie să fie o punte de legătură între oameni. Atunci supărarea fetei se revarsă într-o filipică

necruţătoare — una dintre acele filipici care încheie mai întotdeauna, ca o concluzie pusă cu măiestrie, piesele lui Wesker. Şi descărcîndu-şi furia împotriva pasivităţii obtuze, împotriva apatiei acestor oameni care aleg mereu calea cea mai comodă şi care ar prefera să piară decît să facă efortul de a acţiona, Beatie descoperă emoţionată că nu mai citează, că *vorbeşte* ea însăşi, că a devenit acel tovarăş de viaţă pe care şi-l doreşte Ronnie.

Unul dintre principalii inamici cu care se războieşte Wesker e incultura, în care vede sursa anchilozării şi amorţirii unor oameni ca bătrînii Bryant. „Educaţia — spune Beatie — nu înseamnă numai cărţi şi muzică, înseamnă să ne punem întrebări tot timpul. Sîntem milioane în toată ţara şi nici unul, nici unul dintre noi nu-şi pune întrebări, alegem cu toţii calea minimei rezistenţe." Refuzul de-a gîndi, preferinţa pentru cîntecele siropoase de dragoste, pentru filmele cu gangsteri sau pentru programele stupide de televiziune o irită la culme. Pentru că atunci, raţionează ea, ce-şi vor spune fabricanţii de arii de duzină şi de literatură popească, de filme sexy şi magazine feminine lipsite de conţinut ? Dacă asta aduce bani, la dracu ! De vreme ce muncitorii vor lucruri de-a treia mînă, le vom da ceea ce doresc ! „Întreaga lume comercială ne insultă cu nerușinare", exclamă Beatie. Wesker e hotărît să răspundă activ acestei insulte, oferind maselor o artă de calitate, de substanţă. În acest scop, el a creat împreună cu un grup de alţi scriitori şi artişti „Centrul 42", care-şi propune să contribuie la răspîndirea culturii în rîndurile publicului muncitoresc. Cu sprijinul direct al sindicatelor, „Centrul 42" organizează festivaluri teatrale în provincie, în centre muncitoreşti, expoziţii, concerte, recitaluri de poezie în întreprinderi.

Legătura unora dintre tinerii dramaturgi englezi cu mişcarea muncitorească, participarea lor la lupta pentru pace e semnificativă pentru apropierea acestor autori de problemele vitale ale poporului. „Politica este un lucru foarte însemnat !" — scria Shelagh Delaney în „Sunday Times", povestind cum a fost arestată, împreună cu actriţa Vanessa Redgrave, în cursul unei de-

monstrații contra înarmării nucleare. Enumerînd în același articol, printre motivele care-i stîrnesc mînia, propaganda războinică, rasismul, salarizarea inferioară a femeilor sau sistemul de educație englez care nu acordă atenție instruirii școlare a fetelor deoarece le consideră hărăzite exclusiv măritișului, scriitoarea sublinia că „tinerii furioși" sînt în mod sincer alarmați de condițiile existenței omului în societatea contemporană. Wesker a fost și el condamnat la patru săptămîni de închisoare pentru participare la o demonstrație în favoarea păcii. „După ce am ieșit din pușcărie — declara el — am știut că trebuie să-mi asum conducerea «Centrului 42» și să-i dedic tot timpul și toată energia mea".

2. PUTEREA DE A SPUNE NU

Figura centrală a tinerei dramaturgii engleze este omul care neagă, omul care se opune neîmpăcat societății burgheze, legilor și instituțiilor ei sanctificate. În *Comperul* de John Osborne se vorbește cu admirație despre Frank, un tînăr care a refuzat să plece la războiul din Suez și a făcut șase luni de pușcărie. „Bietul Frank ! exclamă Jean. Spuneai tu întotdeauna că-i cam șubred (...). Dar el a spus nu ! Chiar mai mult : a făcut închisoare pentru asta. Sigur, pînă la urmă a cedat, dar a spus *nu* timp de șase luni din viața lui firavă și obligită ! A spus *nu !* Cred că asta e ceva".

Acest *nu* izbucnește din piesele lui Osborne și ale celorlalți „furioși" pe cît de vehement, pe atît de spontan, lipsit deseori de o orientare eficace. Jimmy Porter, eroul principal al piesei *Privește înapoi cu mînie* urăște duminicile monotone engleze care încheie deprimant încă o săptămînă de viață scursă în zadar, ironizează pe cutare episcop, autor al unui „apel foarte emoționant adresat creștinătății ca fiecare să participe pe măsura mijloacelor sale la fabricarea de arme atomice", atacă burghezia engleză și pe politicieni, zeflemisește pasivitatea („În zilele noastre, cel mai bun mijloc de a con-

serva lucrurile în stat, e de a nu le vedea"), dar rămîne el însuşi pasiv. Supărarea lui se iroseşte în fraze amare.

Comperul, pe care Osborne o socotea cea mai bună piesă a sa, exprimă o nemulţumire mai activă. Descriind declinul unui bătrîn actor de music-hall, dramaturgul ţinteşte, vădit, mult mai departe. Cu orgoliul său jerpelit, cu nepăsarea şi egoismul său, cu snobismul desuet pe care-l afişează (îşi aminteşte cum gazda din tinereţe spunea despre el : „Arată ca un prim-ministru, nu glumă"), cu tertipurile negustoreşti eşuate şi disperarea cu care se zbate să iasă la liman, comediantul ratat Archie poate fi socotit simbolul unei epoci care piere. Fiul său Mick a fost luat în armată şi a murit „eroic" într-un război colonialist pe care nu l-a dorit. Celălalt fiu, Franck, a refuzat să meargă pe front şi a făcut şase luni închisoare, iar acum, deşi bolnav, e nevoit să îndeplinească slujba de portar şi să vadă de calorifere. Phoebe, soţia comperului, care spăla pe jos într-o cantină de la vîrsta de 12 ani, gîndeşte că toţi trebuie să facem compromisuri şi a învăţat de la viaţă că nu este bine să visezi, deoarece „e întotdeauna dureros cînd te trezeşti". Încolţit de creditori şi incapabil să se adapteze epocii „rock-and-roll"-ului, Archie încearcă totuşi să dea impresia că nu-i pasă de nimic altceva decît de o bere blondă şi continuă să găsească o voluptate în a se lăsa înşelat de palavrele presei burgheze.

Dar Jean, fiica lui, nu mai poate răbda. Ea participă la mitingurile „din Trafalgar Square" şi acolo, în mijlocul mulţimii de oameni nemulţumiţi, „se trezeşte că o apucă şi pe ea furia, văzînd cum merg lucrurile". Despărţindu-se de logodnicul ei Graham, un conformist care se temea că atitudinea ei politică i-ar putea prejudicia cariera, Jean îi spune : „Ţi s-a întîmplat vreodată să mergi cu trenul de la Birmingham la West Hartlepool, să zicem ? Sau de la Manchester la Warrington ori Widnes ? Cobori, o iei în josul străzii ; de o parte e — ştiu eu ? — o fabrică de chimicale, iar de cealaltă parte poate, depozitele căilor ferate. În mijlocul străzii se zbenguiesc nişte copii. Te duci la o femeie care stă în pragul casei. Adică, de fapt, nici nu e prag, pentru că din stradă nimereşti de-a dreptul în cameră. Ce poţi tu să-i

spui unei femei ca asta ? Ce noutate, ce veste poţi să-i aduci tu ? Poate asta : «Doamnă, ştiţi că Isus a murit pe cruce pentru dumneavoastră ?» (...) Şi-atunci femeia poate c-o să te privească şi ea şi-o să-ţi spună : „Ah, da, povestea asta am mai auzit-o eu».“

Tinerii de felul Jeanei, care simt că-i apucă furia privind nedreptăţile ce-i înconjură, ştiu că din partea lor e aşteptat un răspuns. Îl caută. Sînt dornici să acţioneze, dar nu văd încotro s-o apuce. Şi, mai ales, sînt izolaţi, nu sînt legaţi de forţele sociale conştiente, de clasa muncitoare. „Nu ne-avem decît pe noi — spune Jean — şi nu ştiu cum, dar într-un fel trebuie să încercăm ceva, trebuie să ne măsurăm puterile. Nu ne-avem decît pe noi înşine“.

În acest strigăt e şi o anumită îndîrjire, dar mai ales derută, şi multă îngrijorare. Lumea cea veche, „casa inimilor sfărîmate“ cum a numit-o Shaw, nu mai poate dăinui. Cum va arăta lumea cea nouă ? Şi care e drumul spre ea ? Osborne nu ştie încă nici el ce veste poate aduce femeii necăjite care aşteaptă în pragul unei case din Warrington sau West Hartlepool...

Alegîndu-l pe Martin Luther drept erou al uneia din piesele sale, Osborne l-a descris ca pe un răzvrătit ros de îndoială în dreptatea cauzei sale şi totodată ca pe un om care se ridică împotriva dogmelor papale, instaurînd în locul lor alte dogme nu mai puţin crude ; de aceea Luther, după ce prin învăţătura sa a incitat la răscoală masele, devine sprijinitorul nobilimii întru măcelărirea „gloatei“ de ţărani. Dramaturgul ridică problema consecvenţei morale şi într-o piesă pentru televiziune intitulată *Un subiect de scandal şi îngrijorare*. De astă dată eroul său este un mărunt învăţător, sărac, copleşit de dificultăţi familiale, prost orator — care fiind invitat să ţină o conferinţă într-o întreprindere (acţiunea se desfăşoară în 1842), afirmă că biserica e prea scumpă şi că muncitorii sînt prea săraci ca să le dea mîna să creadă în Dumnezeu. Iar acest om foarte oarecare, extrem de timid în familie ca şi în public, nu se lasă clintit de campania fulminantă a presei, de închisoare şi de nici o altă presiune personală şi nu renunţă nici la o iotă din convingerile sale. Comentatorul încheie ironic :

„Şi dacă un mic automobil e micul dv. vis particular, atunci visaţi-l mai departe".

Ironia e una din armele preferate ale „furioşilor" — şi pe care ei o mînuiesc cu iscusinţă. Osborne, Behan, Wesker şi alţii se întrec în aluzii usturătoare la adresa monarhiei, a imperialismului colonial britanic, a religiei şi a mentalităţii obtuze mic-burgheze. În *Epitaf pentru George Dillon* de John Osborne şi Anthony Creighton religia e numită un „mit confortabil" cu care unii se droghează pentru că „e uşor să răspunzi chestiunilor ultime — asta te fereşte de a-ţi mai bate capul cu cele imediate." Piesa *Ostatecul* de Brendan Behan e plină de cîntece şi anecdote care demască făţărnicia preceptelor religioase şi a mărinimiei regale: „— Victoria era o mare regină, nu-i aşa? — Nu mare, ci grasă. Ştii ce-a făcut o dată? În timpul revoluţiei (e vorba de revoluţia irlandeză din 1916 — A.B.), în plină foamete, cînd oamenii de pe-aici crăpau ca muştele, ea a trimis un mandat de cinci lire pentru fondul înfometaţilor şi, pentru a arăta limpede ce gîndea, a expediat prin acelaşi curier zece livre pentru căminul cîinilor bolnavi". Tot în *Ostatecul*, o puritană care locuieşte în bordel şi se îngrijeşte tot timpul de salvarea sufletelor declară: „Eu sînt pentru toleranţă. Respect pe toată lumea cîtă vreme nu îndeamnă la grevă şi nu-l insultă pe generalul Franco". *Măgarul de la azil* de John Arden e o satiră a corupţiei care domneşte deopotrivă în rîndurile politicienilor conservatori ca şi a celor laburişti dintr-un oraş de provincie. La rîndul lor, însă, masele muncitoreşti sînt văzute din păcate — ca şi în alte piese ale lui Arden — ca o gloată nediferenţiată, abrutizată de băutură şi cufundată în toropeală.

Isteria războinică e ţinta aproape unanimă a atacurilor „furioşilor". Unii se menţin mai la suprafaţă, condamnînd violenţa în numele unui vag umanitarism. De pildă, în piesa lui Willis Hall *Lungul, Scurtul şi Înaltul (The Long, the Short and the Tall)*, care se petrece în timpul celui de-al doilea război mondial, un soldat ia apărarea prizonierului japonez pe care sergentul — o brută — vrea să-l împuşte. O aspiraţie primară, aproape strict instinctivă, spre viaţă întîlnim în *Ostatecul* de

Brendan Behan. Autorul, el însuşi luptător pentru libertatea Irlandei şi deţinut mulţi ani în temniţele engleze pentru activitatea sa politică, prezintă naţionalismul irlandez ca o mişcare degenerată şi fanatică ; sediul ei e plasat în batjocură într-un bordel unde dictează un demagog fosilizat. Pentru o clipă se iveşte aici o relaţie sinceră între un tînăr ostaş englez, luat ca ostatec, şi fata care face curăţenie — dar ea este curmată în mod tragic şi paradoxal : poliţiştii vin să-l salveze pe prizonier, iar acesta e împuşcat în timpul busculadei. Behan nu vede de ce şi-ar vărsa sîngele oameni nevinovaţi pentru combinaţiile „bandei de politicieni", care au trădat revoluţia irlandeză din 1916 şi care, în vreme ce agitau steagurile „libertăţii", îi socoteau rebeli pe muncitorii agricoli care ocupaseră pămînturile latifundiarilor. Atît naţionalismul irlandez cît şi cel britanic îi apar deopotrivă de perimate, iar actele de violenţă comise în numele naţionalismului — reprobabile. „Nu poţi avea simţul umorului şi să iubeşti în acelaşi timp armele de foc" afirmă un personaj. Avertizînd că bomba H — cum spune un cîntec al soldatului din piesă — poate amesteca într-o clipă Polul Nord cu Polul Sud, Behan cheamă oamenii din păturile de jos la înţelegere reciprocă.

Arnold Wesker, în *Cartofi prăjiţi la toate mîncărurile*, se ridică făţiş împotriva educaţiei militariste, a regimului de castă din armată. Dramaturgul a găsit o imagine de mare expresivitate pentru a descrie samavolniciile absurde la care sînt supuşi recruţii : un tînăr soldat, poreclit Smiler din cauza unui rictus asemănător cu un zîmbet (*smile* = zîmbet) este adus la exasperare de persecuţiile gradaţilor, cărora li se pare tot timpul că rîde de ei. Comandantul explică soldaţilor că „nu ne aflăm niciodată în timp de pace. Speţa umană e într-o permanentă stare de război şi noi trebuie să fim pregătiţi, unul împotriva celuilalt (...) De ce şi pentru ce, nu ne priveşte. Noi sîntem pur şi simplu oamenii care trebuie să fie pregătiţi". O scenă din cele mai puternice, foarte mult comentată de critica engleză, este aceea în care eroul piesei, Pip, refuză la instrucţie să execute un exerciţiu care constă în a înfige baioneta într-un presupus inamic.

Scris sub forma unei parabole, *Visul lui Peter Mann* de Bernard Kops este un pamflet ascuţit la adresa celora care, din lăcomie de bani, vor să împingă lumea într-un dezastru nuclear. Acţiunea se petrece într-o piaţă de mărfuri unde toţi comercianţii, împreună cu nevestele lor, cîntă în cor: „Banii sînt timp şi timpul e bani". Peter Mann, fiul unei negustorese de pînzeturi, încearcă să fure caseta cu bani a mamei sale ca să plece în lume, să caute uraniu. Caseta îi cade în cap şi tînărul e cuprins de un somn ciudat. Visează că a găsit uraniu şi a devenit omul cel mai bogat din lume, proprietar al unei mari întreprinderi care produce giulgiuri. Războiul pluteşte în aer. Muncitorii fac grevă, sînt sleiţi şi flămînzi. Peter ţine un discurs demagogic, spunîndu-le că giulgiurile sînt necesare pentru apărarea libertăţii şi le promite că, după ce criza va trece, vor căpăta indemnizaţii, li se va pune la dispoziţie un mare depozit de alimente, iar impozitele vor fi abolite. Dar, în cele din urmă, bomba nucleară explodează şi lumea întreagă e acoperită de un imens linţoliu. Peter — care avea un adăpost special — rămîne singurul supravieţuitor, „un strigoi pe o limbă de pămînt carbonizat".

Imaginea înfricoşătoare a războiului şi a consecinţelor sale e deseori invocată de tinerii dramaturgi ca argument în sprijinul unei poziţii raţionale. Eroul titular al piesei lui John Arden *Dansul sergentului Musgrave*, împreună cu trei soldaţi, cu toţii dezertori din armată, vin într-un orăşel minier din nordul Angliei să propovăduiască ideea păcii. Acţiunea se petrece în jurul anului 1880. Minerii se află în grevă şi-i privesc la început cu duşmănie pe militari, crezîndu-i oamenii proprietarului. Dar Musgrave organizează un miting şi le vorbeşte cu înfocare despre urgia războaielor de cucerire, despre ororile făptuite în colonii. Şi drept supremă mărturie a acestor calamităţi, el aduce în faţa ascultătorilor scheletul unui soldat plecat chiar din oraşul lor şi ucis cu prilejul unei acţiuni de represiune. Musgrave este un vizionar care amestecă elemente de răzvrătire anarhică cu fanatismul religios, identificîndu-se chiar cu divinitatea. El se crede un mesia chemat să releve oamenilor adevărul prin intermediul unui bizar dans mistic pe care-l execută în faţa

scheletului. Personajul are o anumită forţă în exaltarea lui, dar bineînţeles eşecul este inevitabil. Şi doar replicile finale lasă o undă de speranţă că oamenii „îşi vor aminti" cîndva... Concluzia piesei poartă un pronunţat caracter pacifist, în sensul că cine uzează de violenţă, de violenţă va pieri. Împotriva războiului şi a colonialismului e îndreptată şi puternica piesă a lui Peter Shaffer *Vînătoarea regală a Soarelui*. Luînd ca pretext istoric cucerirea vechiului Peru de către oamenii lui Pizzaro, autorul arată cum în numele „salvării sufletelor", al convertirii păgînilor în legea lui Christos, cuceritorii aduc mizerie, foamete, înşelăciune şi moarte.

3. O GENERAŢIE PIERDUTĂ ?

În piesele noilor dramaturgi englezi întîlnim adesea portretul tînărului „furios" de azi. Îl cheamă Billy mincinosul, e înzestrat cu multă imaginaţie şi energie necheltuită, visează să devină colaborator al televiziunii, dar drumurile îi sînt închise şi nu reuşeşte decît să jignească pe toţi cei din jurul său şi să înşele încrederea fetelor cu care se plimbă (*Billy mincinosul* de Willis Hall şi Keith Waterhouse). Sau poartă în buzunar o diplomă universitară, dar în semn de provocare la adresa societăţii refuză s-o folosească şi se declară un om „sfîrşit", care mai poate spera doar în puţină dragoste (Jimmy Porter din *Priveşte înapoi cu mînie*). Sau e o fată de 16 ani care-şi pune pantaloni negri şi se duce la sexy-club, ferindu-se să n-o vadă mama, în vreme ce alţi „terchea-berchea", cum îi numeşte fabricantul Stanley, bat străzile purtînd pantaloni strîmţi, „chicotind, bînd şi vorbind într-un limbaj deşănţat". (*Exerciţiu pentru cinci degete* de Peter Shaffer). Sau este un om talentat şi spiritual, care-şi bate joc de micii burghezi pentru că gîndesc şi vorbesc în clişee, dar în acelaşi timp se simte blazat, dezgustat de viaţă, înfrînt (*Epitaf pentru George Dillon*). Şi mai totdeauna îl copleşeşte o cumplită singurătate.

Furioşi pe societatea burgheză, au preluat totuşi una din tarele ei cele mai periculoase : individualismul. Anticonformişti declaraţi, adoptă totuşi, în lipsa altei soluţii, pe cea mai comodă : evadarea. Jimmy Porter se amăgeşte cu gîndul că „puternici sînt cei mai solitari". Dar solitudinea e tocmai slăbiciunea lor.

Valorile consacrate ale Albionului, de la principiul liberului schimb şi pînă la imaginea ofiţerului cu cască colonială dus să „civilizeze" Indiile, şi-au pierdut pentru aceşti tineri aureola romantică. Ei privesc cu dispreţ şi indignare prejudecăţile burgheze, apucăturile mercantile ale părinţilor lor, căsătoriile din interes, tot ceea ce alcătuia cîndva „arta de a reuşi în viaţă". *Hamlet din Stepney Green* al lui Bernard Kops vede fantoma tatălui său care-i dezvăluie, de dincolo de mormînt, că a fost asasinat ; dar nu cu picături turnate în ureche ci cu otrava picurată zi de zi, de-a lungul unei întregi existenţe anoste, alături de o nevastă cicălitoare, prin nenumăratele decepţii, minciuni şi certuri prosteşti. Fiul său îl poate răzbuna construindu-şi un alt fel de viaţă, fără renunţări. *Epitaful pentru George Dillon* de Osborne şi Creieghton e consacrat unui tînăr dramaturg care se adaptează stihiei mic-burgheze şi îşi îngroapă talentul acceptînd să scrie pentru „business". În *Exerciţiu pentru cinci degete* de Peter Shaffer, convingerile bătrînului fabricant de mobilă Stanley despre ceea ce înseamnă a face carieră se izbesc de îndărătnicia fiului său Clive. Fabricantul nu poate concepe ca cineva să fie atît de stupid încît să dispreţuiască banii. La urma urmelor, acesta e „singurul lucru care contează". Şi bineînţeles, îşi sfătuieşte băiatul să-şi croiască drum creîndu-şi relaţii cu „oamenii de reală valoare", oameni care „au influenţă". Dar pentru Clive nu au valoare oamenii cu bani ci, de pildă, un indian pe care l-a cunoscut la Cambridge. Îl preţuieşte „pentru că iubeşte atît de mult viaţa. Pentru că înţelege glasul păsărilor şi ştie să facă teatru de umbre cu păpuşi din carton, şi-i place Ella Fitzgerald, şi Vivaldi, şi Lewis Carrol ; şi din cauză că joacă şah ca un demon şi face cel mai bun sos de crevete din lume". În aspiraţiile vagi ale lui Clive se simte o febrilitate, o grabă de a sorbi viaţa cît mai din plin,

fără falsificări şi convenţionalisme. Dar el mărturiseşte că de fapt nu ştie ce vrea, ştie doar ce *nu vrea*: nu vrea să mai fie tratat ca un copil, nu vrea să hotărască tatăl său pentru el ce să devină în viaţă, nu vrea să umble pe căi bătătorite. Ar dori să facă un lucru pe care numai el să-l poată face — să trăiască o mare dragoste, să ştie ce înseamnă a răni şi a fi rănit, să slujească cu devotament o cauză de seamă — într-un cuvînt, să fie „angajat" într-o viaţă proprie. Căci în familia sa, Clive e ca „un fluture înfipt într-un ac", din care trebuie să aibă puterea să se smulgă. Cum se vede, autorul deplasează aci accentul spre un conflict între generaţii.

Fabricantul Stanley are impresia că prietenii fiului său îl privesc de sus. Dar în burzuluiala acestui tineret dezorientat se amestecă deseori şi un sentiment de inferioritate, de inutilitate în faţa generaţiei precedente care s-a realizat într-un fel oarecare, fie „făcînd bani" (ca Stanley din *Exerciţiu pentru cinci degete*), fie luînd parte la ciocniri sociale şi vărsîndu-şi sîngele pentru un ideal (ca tatăl lui Jimmy Porter, fost luptător în Spania, despre care se vorbeşte în piesa *Priveşte înapoi cu mînie*). Acum însă, Jimmy crede că vremea eroismului a trecut. „Oamenii generaţiei noastre nu mai sînt, probabil, în stare să moară pentru o cauză înaltă (...). Dacă marea explozie se produce mîine şi vom fi cu toţii ucişi, aceasta nu va fi pentru a menţine adevăratele valori. Şi nici pentru a salva Noul-Neant-Negaţie denumit „cea mai bună dintre lumi", gest aproape la fel de gratuit şi inutil ca şi a te lăsa călcat de un autobuz". Eroarea poate cea mai gravă care-i pîndeşte pe unii dintre „furioşi" este de a se considera o generaţie pierdută. Ei nu-şi descoperă capacitatea de a crede şi a lupta pentru un ideal, pe care o posedă un personaj ca mama din trilogia lui Wesker. De aceea se consumă într-o frondă sterilă, iar neputinţa de-a da un sens mîniei lor anarhice le provoacă adevărate crize de isterie. Ronnie scrie prietenei sale Beatie Bryant că este un intelectual „bolnav de nervi" şi că „noi n-am putea construi o lume chiar dacă ni s-ar încredinţa frînele guvernării — sau în orice caz nu încă". *(Rădăcini.)* Ca şi la Wesker, în piesa scriitoarei Dorris Lessing *Fiecare cu propria sa pustietate*

mama e cea care continuă cu statornicie lupta, în vreme ce fiul, cu sufletul pustiit, respinge zgomotos orice certitudini.

Unii dintre dramaturgii englezi încearcă să depăşească această derută a tinerilor lor eroi şi caută stăruitor soluţii pozitive, în vreme ce alţii se lasă pradă scepticismului sau chiar ajung să înlocuiască protestul printr-o falsă negare, şi anume printr-o filozofie a inutilităţii şi a disperării. *Un clopot răsunător* de N.F. Simpson este o piesă absurdă de factură epigonic ionesciană, dar autorul pare a-l urma nu pe Ionescu-umoristul subtil, ci pe Ionescu-teoreticianul lipsei de sens a cuvintelor. Simpson se războieşte aci cu „prejudecata" că o piesă trebuie să aibă neapărat un înţeles şi „provoacă" publicul, punîndu-şi mereu interpreţii să declare că textul pe care-l rostesc n-are nici cap nici coadă, că din această pricină de-abia reuşesc să ţină minte replicile şi că nu ştiu cum să mai umple timpul pînă va cădea cortina. În intenţia autorului, actorii şi spectatorii urmează să-şi savureze reciproc deruta cu o „bucurie răutăcioasă" (termenul e rostit în germană: *Schadenfreude*): „Fiecare dintre noi, în măsura în care-şi primeşte burduşeala sa proprie din mîna destinului, îşi uşurează inima văzînd molia din paraşuta fratelui şi scorpionul care pătrunde sub îmbrăcămintea vecinului". Şi în alte lucrări aparţinînd unor tineri „furioşi" limbajul e înfăţişat ca ineficient, iar simţurile ca o barieră şi nu ca o trăsătură de unire între oameni. Această idee apare chiar şi într-o piesă cu puternice elemente realiste, cum este *Exerciţiu pentru cinci degete* de P. Shaffer. John Mortimer, în piesa *Partea stîngă a parcului*, ne introduce — cu detalii de viaţă revelatoare — în lumea unor oameni care trăiesc modest şi locuiesc prost, în case vechi şi friguroase. Conflictul se concentrează însă asupra obsesiilor freudiene ale unei femei care nu poate uita că şi-a înşelat primul soţ chiar în noaptea în care el a suferit un accident şi a murit — şi din cauza aceasta a doua ei căsnicie devine un chin.

Imposibilitatea unora dintre noii dramaturgi englezi de a vedea dincolo de singurătatea individului e poate mai evidentă ca oriunde în opera talentatului drama-

turg Harold Pinter. El nu pare a fi un „furios", e mai de grabă un înspăimîntat. Eroii săi sînt de obicei claustraţi într-o cameră, nu se ştie de ce, nu se ştie pînă cînd. Orice contact cu exteriorul presupune o primejdie potenţială, sugerată de altfel cu o forţă artistică deosebită. *Afară* e întuneric şi frig, se spune în cele mai multe din piesele lui Pinter. De *afară* pot veni nişte oameni străini, rău intenţionaţi şi brutali, ca Goldberg şi Mc Cann din *Aniversarea (The Birthday Party)*, care după ce l-au încolţit pe Stanley cu nenumărate întrebări indiscrete, aparent inofensive sau chiar absurde, îl vor duce în cele din urmă cu ei, într-un loc imprecis, dar îngrozitor. De *afară*, fatalitatea poate apare pe negîndite, sub forma unui vînzător de chibrituri zărit lîngă poarta grădinii, ca în piesa *O uşoară durere*. Cele două personaje din *Chelnerul mut*, Ben şi Gus, au sosit de curînd într-o cameră pentru a îndeplini o sarcină misterioasă, în vederea căreia aşteaptă instrucţiuni. De *afară* coboară mereu un „chelner mut" (lift folosit la unele restaurante pentru a transporta mîncărurile, de la bucătăria aflată la subsol, în sala de mese). Şi cu toate că înăuntru se află simple comenzi de mîncare Ben şi Gus sînt cuprinşi de panică. Tot ce vine de afară e periculos. Afară sînt *ei*, făpturi necunoscute şi stranii, sau poate nu făpturi ci entităţi, abstracţiuni ameninţătoare. De aceea eroii lui Pinter preferă echilibrul dintre cei patru pereţi pe care ar dori să nu-i părăsească niciodată. Prima lui piesă este intitulată *Camera* şi unul din personaje se recomandă astfel : „Noi sîntem foarte liniştiţi. Ne vedem de ale noastre. Eu nu mă amestec niciodată în treburile altora. Şi de ce aş face-o ? Avem camera noastră. Nu deranjăm pe nimeni. Aşa trebuie să fie". Eroii pieselor lui Pinter se tem de orice schimbare ; idealul lor e conservarea stării existente, imobilitatea absolută a lumii.

Deosebirea considerabilă de concepţie şi viziune între scriitori ca Pinter şi Wesker, de exemplu, este evidentă. Cu toate acestea, unii comentatori îi integrează aceleiaşi orientări artistice.

John Braine, autorul romanului *Drumul spre înalta societate* definea literatura tinerilor „furioşi" ca o miş-

care spre realism. Această mişcare se dezvoltă extrem de sinuos, cu nenumărate confuzii, cu ocolişuri şi ezitări, cu dări înapoi. Filmul *Comperul*, de pildă (reprezentat la noi sub titlul *Cabotinul*), atenua foarte mult ascuţişul politic al textului, deşi ecranizarea a fost realizată de aceeaşi echipă care a pus piesa în scenă. Tinerii dramaturgi şi teatrele care-i sprijină întîmpină dificultăţi financiare şi morale nu uşor de depăşit. Iniţiativele cele mai curajoase se izbesc de neîncredere şi uneori chiar de boicot. Despre activitatea „Centrului 42" — atunci cînd nu e ignorată — se vorbeşte îndeobşte cu condescendenţă ca despre o utopie sortită eşecului.

Remarcînd că producţiile comerciale continuă să domine teatrul englez, mulţi critici citează (şi unii dintre ei cu amărăciune) cazul semnificativ al piesei poliţiste *Cursa de şoareci* de Agatha Christie, care a depăşit cifra enormă de 5000 de reprezentaţii. Totuşi, ceva s-a schimbat în teatrul englez. Piesele de succes ale „furioşilor", jucate la Royal Court Theatre sau montate de cunoscuta regizoare Joan Littlewood sînt trimise (pentru sporirea încasărilor) şi în West-End. În revista americană „Theatre Arts", Ch. Marowitz avea prilejul să constate că „în aceleaşi fotolii de pluş unde Agatha Christie gîdilă urechea burgheză, spectacolele create de Joan Littlewood înţeapă limba".

Noile piese au adus pe scenă eroi plini de forţă, cu sînge fierbinte, în locul înmănuşaţilor incolori şi al amorezelor leşinate din dramoletele de salon (de care-şi bate joc Jimmy Porter în filmul *Priveşte înapoi cu mînie*). Şi limbajul acestor eroi e inedit în teatrul englez. Dacă în *Pygmalion-ul* lui Shaw o florăreasă putea pătrunde în lumea bună numai corectîndu-şi „englezeasca ei de trotuar", acum jargonul periferiilor, argoul soldăţesc sau dialectele regionale devin frecvente în dramaturgie şi reprezintă pentru autori ca Arnold Wesker sau Willis Hall un mijloc important de individualizare a caracterelor. Subliniind cu insistenţa polemică grosolănia purtărilor şi a vorbirii, tinerii dramaturgi nu sînt scutiţi de alunecări naturaliste. Cei mai mulţi dintre ei tind însă spre un teatru poetic, cultivă metafora scenică pe care o susţin prin cîntec, dans, momente de

music-hall. Sub influența lui Brecht sau O'Casey, construiesc uneori parabole pe care le încheie adresîndu-se direct publicului și îndemnîndu-l să reflecteze (*Ostatecul*, *Visul lui Peter Mann*). În același timp, folosirea excesivă a grotescului, combinațiile prea abstracte de simboluri îi duc cîteodată la o anume uscăciune și artificialitate (cusururi pe care le resimți citind piesele lui Kops, de pildă).

Un loc important este rezervat dialogului de idei, ceea ce reprezintă de asemenea o îndrăzneală, o încălcare a rețetelor comerciale. În *Epitaf pentru George Dillon* omul de afaceri care-l va „lansa" pe George îi spune despre manuscrisul primei lui piese : „Dialogul nu e rău, dar e prea multă vorbărie — și asta e o greșeală. Lumea vrea acțiune, excitație. Știi, tu te crezi un Bernard Shaw. Dar unde este el azi ? Eh ? Lumea nici nu vrea să audă de el. Pe de altă parte, politica n-are ce căuta aici, trebuie să știi asta." Dar Osborne și alți dramaturgi din generația lui se simt mai aproape de Shaw și de politică decît de teatrul facil, „excitant". Ofensiva pe care au pornit-o în favoarea unei dramaturgii de idei a început să exercite o influență vizibilă. În ce direcție vor evolua mai departe concepțiile lor artistice ? Cît de profundă, de consecventă și de fructuoasă se va dovedi, pînă la urmă, „furia" lor ?

4. DINCOLO DE OCEAN : SFÎRȘITUL ILUZIILOR

America își are tinerii ei „furioși" în dramaturgie. Analogia pe care o facem cu colegii lor de generație englezi nu se referă însă nici la conținutul, nici la stilul pieselor, căci Edward Albee, Jack Gelber, Arthur Kopit și Jack Richardson pornesc de la realități specifice, iar violența viziunii lor se înscrie, în ultimă instanță, în tradiția o'neilleană. Tendința lor este de a descrie viața „așa cum e", fără să-i dea vreo interpretare și fără să caute să-și explice de ce este ea așa. Tabloul e negru (inclusiv umorul), fie că este vorba de drama, redată cu puternice elemente naturaliste, a celor care se dro-

ghează cu stupefiante, fără însă ca „otrava albă" să-i facă măcar pentru o clipă mai puțin singuri, mai puțin nefericiți *(Legătura* de Jack Gelber), fie că este o satiră macabră la adresa puritanismului unei mame decepționate în dragoste și care-și izolează fiul de lumea „vicioasă" *(Oh tată, sărmane tată, mama te-a spînzurat în dulap și eu mă simt atît de trist* de Arthur Kopit), fie că ia o formă alegorică : Bunica aflată la o vîrstă foarte înaintată, e instalată într-o ladă de nisip unde, treptat, se îngroapă singură (*Lada de nisip* de Edward Albee).

Tennessee Williams, vorbind cu admirație despre tinerii dramaturgi de limbă engleză — și cu deosebire despre Albee, pe care-l numește cel mai bun autor american — se consideră în raport cu ei prea sentimental și prolix. Drumul de la Tenessee Williams la Edward Albee poate fi măsurat comparînd unele dintre piesele lor. Lirismul, ce-i drept insuportabil de dulceag, al *Celei mai stranii romanțe* închinate prieteniei Omului Mărunt pentru o pisică *), a dispărut cu desăvîrșire din piesa lui Albee *Zoo Story (Poveste zoologică)*. Jerry, un om a cărui înfățișare trădează neglijență și oboseală își descrie cu amărăciune existența pe care o duce într-o cameră mobilată, trăind din cînd în cînd cu femei pierdute pentru care nu simte nimic, avînd drept vecini un homosexual sau o femeie pe care o aude mereu plîngînd în dosul ușii și o proprietăreasă grasă, proastă, bețivă, respingătoare și obsedată de pofte sexuale. În acest univers sordid, unica ființă cu care Jerry spera să găsească o cale de apropiere, din partea căreia aștepta un semn de afecțiune, era cîinele proprietăresei. „Fiecare om trebuie să aibe de-a face cu ceva. Dacă nu cu oamenii... cu altceva. Cu un pat, cu un gîndac de bucătărie, cu o oglindă... nu, asta-i prea trist, asta-i cînd nu-ți mai rămîne nimic altceva. (...) Cu cine să începi, pe cine să înțelegi și poate să te înțeleagă, cu cine să ajungi la o înțelegere dacă nu cu *un cîine*?" Dar pînă și această precară tentativă de comunicare eșuează și Jerry, după ce povestește totul unui personaj întîlnit întîmplător, își obligă interlocutorul să-l ucidă.

*) Vezi capitolul *Lumea „fără timp" a pieselor lui Tennessee Williams.*

Eroii lui Tennessee Williams îşi găseau o compensaţie în autoamăgire şi aveau nevoie să se mintă ca să poată trăi. De pildă, în piesa *The Lady of Larkspur Lotion* d-na Hardwicke-Moore, care duce o existenţă dubioasă şi nu şi-a plătit demult chiria, afirmă că e o aristocrată şi că-şi aşteaptă rentele unei plantaţii de cauciuc din Brazilia, iar proprietăreasa o numeşte în derîdere „The Lady of Larkspur Lotion" (referindu-se la loţiunea cu care-şi curăţă lacul de pe unghii). În apărarea ficţiunii intervine un scriitor ratat şi beţiv : „Nu sînt simple minciuni, ci minciuni pe care ni le îndeasă în gură mîna dură a necesităţii, pumnul rece de fier al necesităţii"... Un pic de imaginaţie, explică el, e indispensabilă pentru „a compensa crudele deficienţe ale realităţii". Albee nu mai acceptă însă ca oamenii să se mîngîie cu himere. Aceasta e tema piesei sale *Cine se teme de Virginia Woolf?* George, profesor de istorie la un colegiu din New England, e căsătorit de mulţi ani cu Martha, fiica rectorului. Întorcîndu-se noaptea de la un chef, ei primesc vizita unei tinere perechi — profesorul de biologie Nick şi soţia lui, Honey. În faţa musafirilor, Martha se distrează umilindu-şi soţul, zugrăvindu-l ca pe un ratat. George ripostează dezvăluind că e o femeie imorală, cu care s-a însurat pentru bani şi în speranţa de a-şi netezi cariera. Invitaţii intră şi ei în „joc", scoţînd la iveală mizeria morală pe care se întemeiază căsătoria lor, contractată din interes. Toate minciunile şi automistificările se prefac rînd pe rînd în ţăndări. Cuprinse parcă de o frenezie a urii şi dezgustului reciproc, cele patru personaje se îmbată peste măsură şi îşi aruncă invective grele, scormonindu-şi cele mai dezgustătoare intimităţi. Acţiunea se desfăşoară într-o atmosferă de isterie crescîndă. În cele din urmă, George nu mai poate suporta batjocurile soţiei lui şi recurge la o răzbunare supremă. Singurul fir care-l mai lega de Martha era legenda pe care o scorniseră despre un fiu imaginar, a cărui dragoste şi stimă cei doi „părinţi" şi-o disputau cu gelozie. Dar în final, George anunţă că fiul lor a murit.

Vremea iluziilor a trecut — aceasta este concluzia spre care Albee îşi conduce personajele cu o forţă drama-

tică ieşită din comun : Viaţa trebuie luată aşa cum e, în toată cruzimea ei care nu lasă loc nici unei speranţe *). Verdict categoric, a cărui semnificaţie, conform unor aluzii din text şi mărturisirii directe a autorului, poate fi extins asupra întregului „declin al Occidentului". **) Una din cele mai zguduitoare piese ale sale, *Moartea Bessiei Smith* e inspirată dintr-o tragedie reală, petrecută la Memphis (S.U.A.), în 1937 : cîntăreaţa neagră Bessie Smith, rănită grav într-un accident agonizează la poarta unui spital „rezervat albilor", unde i se refuză asistenţa medicală. Întreaga acţiune a piesei se desfăşoară sub o tensiune extraordinară, în care se amestecă ironia acerbă şi exasperarea. Dramaturgul stăpîneşte darul de a ne face să simţim zbuciumul ascuns într-un dialog în aparenţă neînsemnat, subtextul unei încordări nervoase care atinge la un moment dat limite insuportabile. Eroii principali sînt o tînără infirmieră şi un doctor care o iubeşte, dar căruia fata îi reproşează că nu se vor putea căsători niciodată, deoarece ideile lui politice primejdioase — legăturile cu cercurile radicale, simpatia pentru negri şi pentru revoluţionarii din Spania — nu-i vor permite să-şi creeze o situaţie economică solidă. Implorat să acorde ajutor Bessiei Smith, medicul acceptă, ştiind că în felul acesta îşi distruge cariera. Dar gestul se dovedeşte inutil — cîntăreaţa era moartă.

La Albee adevărul ia forma absurdului şi a disperării. Protestul social implicit coexistă cu sentimentul frustrării totale. De altfel, în interviuri el se declară adept al iraţionalismului, neagă orice intenţionalitate şi insistă asupra caracterului spontan al creaţiei. Dar în aprecierea operei sale trebuie să evităm simplificările. Înlăturarea consolărilor facile, mai ales cînd este obţinută prin creaţii de o asemenea adîncime a investigaţiei umane, devine o premisă a luciditătii.

---

*) Aceasta e şi interpretarea pe care i-o dă John Gassner în *Best American Plays — Fifth Series*, New York, 1964.

**) Citat după revista „Newsweek", 4 februarie 1963.

„EU AM VĂZUT IDEI". CAMIL PETRESCU

Scriitorul al cărui vers citat mai sus a devenit emblema întregii sale creaţii dramatice anticipează cu o clarviziune şi cu o profunzime uluitoare probleme, conflicte şi soluţii care aveau să stea, în deceniile de după al doilea război mondial, pe primul plan al atenţiei în literatura şi în teatrul universal. S-a observat că tema raportului dintre ideea de absolut şi realitatea umană, abordată de Camil Petrescu încă în *Jocul ielelor* (a cărei primă versiune a fost începută în 1916) ocupă un loc central în opera lui Jean-Paul Sartre sau Albert Camus *). Pe Camil Petrescu îl apropie de aceşti doi mari scriitori nu numai unele influenţe filozofice comune, dar mai ales problematica intelectualului frămîntat de contrazicerea dintre raţiune şi existenţa în societatea burgheză.

Năzuinţa spre absolut reprezenta — în piesele lui Camil Petrescu dinaintea Eliberării — o modalitate de a afirma, de a striga, de a apăra pînă la capăt superioritatea incandescenţei spirituale asupra mediocrităţii puhave, demnitatea umană, dreptul de a avea idei şi caracter într-o lume dominată de interesul privat. „Orice manifestare de sinceritate e socotită drept un indiciu de naivitate, iar dacă naivitatea în această lume de carnasiere este semnul debilităţii, la cei vîrstnici apare ca

*) A se vedea B. Elvin, *Camil Petrescu*, Buc. 1962 ; Georgeta Horodincă, *Jean-Paul Sartre*, Buc. 1964.

un simptom de ramolisment — avea să spună scriitorul în «Prologul excursiv» al piesei *Caragiale în vremea lui*. Inteligența se dovedește numai prin șiretenia de a-ți disimula jocul. Este aici, după ei, o calitate, pe care, lucru uimitor, o admiră uneori chiar cînd se întoarce împotriva lor, cu un soi de obiectivitate de cunoscător. Le lasă gura apă cînd vorbesc, cu clătinări din cap de admirație, despre unul ori altul : «Domnule, ce vulpoi era...».“ Eroii lui Camil Petrescu refuză net această „selecție inversă“ (expresia aparține tot dramaturgului). Ei cred într-o selecție naturală a spiritului, într-o aristocrație a inteligenței. În unele dintre punctele de vedere ale autorului era conținută, desigur, și eroarea „noocrației“ — revendicarea unei ordini sociale întemeiate pe dominația păturii intelectuale. Dar intensitatea extremă cu care-și trăiesc convingerile Pietro Gralla (din *Act venețian*), Gelu Ruscanu *(Jocul ielelor)* sau Andrei Pietraru *(Suflete tari)* reprezenta o palmă usturătoare pe obrazul unei „elite“ refractare oricărei idei adevărate și oricărei consecvențe morale. Toată gîndirea acestor eroi, toți nervii lor, toată capacitatea de devoțiune, de creație, de simțire, sînt subordonate unei credințe. De aci o oarecare halucinare, parcă urmărirea unor „idei fixe“. Într-adevăr, nu e puțin supraomenească pasiunea lui Gelu Ruscanu pentru o „dreptate absolută“ ? Și nu e exagerată și stranie hotărîrea cu care Andrei Pietraru își trage un glonte în piept pentru a-i dovedi înfumuratei prințese și a-și dovedi lui însuși că nu e un „suflet de slugă“ ? Într-o atmosferă ce pretindea spinări încovoiate, „inadaptabilii“ lui Camil Petrescu erau decretați bolnăvicioși, pentru că le plăcea să meargă drept. Azi simțim mai mult ca oricînd că ei respiră o robustă sănătate morală. Societatea burgheză inocula neîncetat membrilor ei spiritul meschin al capitulării, al compromisului, ideea că în viață trebuie să te tocmești, să cedezi, ca să cedeze și alții, să nu mergi niciodată împotriva curentului. Intransigența îndărătnică profesată de eroii lui Camil Petrescu era ca un vînt proaspăt, care biciuia tendința mic-burgheză a „acomodării“, a adaptării lașe la mediu.

În acelaşi timp, Camil Petrescu a înţeles antinomiile absolutului, a înţeles că ideea ca pură abstracţiune rămîne o nălucire, că „jocul ideilor este jocul ielelor". Ca şi Camus în *Caligula*, el duce tentaţia absolutului pînă la extrema limită şi demonstrează că acesta este un drum închis. Gelu Ruscanu se zbate între voinţa de-a impune dreptatea „pură", anistorică şi inumană, ca legile matematicii şi faptul evident — pe care i-l dezvăluie militantul socialist Praida — că unicul criteriu al dreptăţii îl pot da interesele concret-istorice ale celor oprimaţi. Dramaturgul a intuit atît de adînc mecanismul desprinderii ideii de viaţă, încît a indicat cu precizie şi sursa ei reală, trufia individualistă a intelectualului care nu izbuteşte să se contopească cu masele muncitoreşti, părăseşte „terenul solid al camaraderiei" şi se aventurează pe „apele tulburi ale întrebărilor fără răspuns." Ciocnirea între individualism şi principiul solidarităţii de clasă dă conflictului piesei o largă deschidere socială şi umană, fără de care celelalte personaje n-ar fi fost decît spectatorii sfîşierilor lăuntrice ale lui Gelu Ruscanu.

Oricît ar fi ea de sinceră, ideea sterilă, limitată la abstracţie e paralizantă, iar inacţiunea echivalează cu complicitatea (raţionament pe care-l vom întîlni în termeni similari la Arthur Miller *). A te izola şi a rămîne pasiv înseamnă a fi — după expresia lui Ruscanu — „sperjur prin tăcere". Pentru eroul intelectual năucit de „jocul ielelor" şi incapabil să acţioneze, luciditatea înseamnă conştiinţa propriei sale neputinţe, a propriei sale înfrîngeri şi vinovăţii. „Cîtă luciditate, atîta existenţă şi deci atîta dramă", exclamă Gelu Ruscanu. De aceea regizorul Crin Teodorescu are dreptate, cred, afirmînd că forţa exemplară a acestui personaj „mai complex decît schema pozitiv-negativ, stă şi în latura lui negativă".**) Soarta lui Gelu Ruscanu stă mărturie că ideea nu e întreagă şi valabilă decît dacă devine faptă.

Întreaga operă a lui Camil Petrescu e străbătută de căutarea drumului de la cugetare la acţiune, de la ideal

* Vezi capitolul *Arthur Miller şi păcatul originar*.

**) „Teatrul", nr. 2, 1965, p. 10.

la real. Aceasta dă şi cheia stilului său dramatic. În caracterele eroilor săi conştiinţa se întîlneşte cu pasiunea. Ei nu pot concepe ideile ca pe nişte coji uscate; cărţile zăvorîte în biblioteci nu conţin — cum scria Camil Petrescu într-un poem — decît „cadavre de idei". Dar pentru Gelu Ruscanu nu există „nici o deosebire, nici o trecere" de la cuvînt la faptă. Ideile eroilor lui Camil Petrescu sînt trăite la acea temperatură unde nu pot fi jumătăţi de măsură, unde convingerile preţuiesc mai mult decît viaţa şi se poate muri pentru ele. De aceea teatrul său de idei e totodată teatrul cel mai ardent, cel mai pasionat din literatura dramatică românească.

Punînd problema ideii ca motor al faptei şi a justiţiei ca împlinire a necesităţii sociale, Camil Petrescu trebuia să ajungă inevitabil la concluzia revoluţiei. Încă în *Jocul ielelor* filantropia burgheză era respinsă ca ofensatoare, opunîndu-i-se organizarea de luptă a proletariatului. Mergînd mai departe, dramaturgul concepea în *Danton* (1924—1925) revoluţia ca pe o operă constructivă, organizată. Nu vom discuta aici inadvertenţele istorice ale piesei. Ceea ce ne interesează este că în eroul său Camil Petrescu a întruchipat un adversar neîmpăcat al flecărelii, al vorbăriei goale, un partizan al măsurilor concrete şi eficace. Danton se ridică mereu împotriva oratoriei de catedră, împotriva formalismului şi cramponării de principii abstracte imuabile — şi nu o face în spiritul unui practicism îngust ci al cunoaşterii şi luării în consideraţie a condiţiilor politice. El vrea să unească judecata lucidă cu pornirile inimii. Acesta e şi sensul replicilor sale împotriva prostiei — prin care el înţelege deopotrivă fanatismul mărginit al unor politicieni ca şi sentimentalismul mărginit al altora. Chipul său de uriaş foarte uman, căruia-i place să mănînce bine, să petreacă şi să iubească are în piesă un substrat simbolic : dragostea de viaţă merge mînă în mînă cu raţiunea istorică şi cu interesele poporului în vreme ce ascetismul se întîlneşte cu patima oarbă şi cu lipsa de perspectivă. Tablou artistic de ample proporţii, *Danton* exprimă efortul autorului — nu pe deplin încununat de succes — de a rezolva conflictul specific intelectualist

dintre inteligență și pasiune. Principala limită a piesei rămîne aceea că revoluția este văzută nu ca înfăptuire a maselor, ci a unei personalități izolate, a cărei perspicacitate istorică se lovește însă de neînțelegerea celor mulți. Camil Petrescu nu a putut depăși această limită decît după ce revoluția populară s-a desfășurat victorios sub ochii săi.

Din acest punct de vedere, piesa *Bălcescu*, scrisă în 1948, constituia răspunsul în sfîrșit găsit la întrebări și căutări chinuitoare de o viață întreagă. Controversa idee-faptă își află soluția în acțiunea conștientă a poporului, iar locul intelectualului integru este în revoluție. Nu mai puțin pasionat decît alți eroi ai lui Camil Petrescu, Nicolae Bălcescu apare ca un conducător politic energic și realist ; el cere cu insistență „un program de lucrări esențiale, hotărîtoare pentru soarta revoluției și pe care să le ducem la îndeplinire fără șovăire, cu toate mijloacele de care dispunem...“ Revoluția pașoptistă ar fi izbîndit — demonstrează piesa — dacă n-ar fi început cu jumătăți de măsură și discursuri, dacă ar fi îndeplinit cu hotărîre așteptările maselor populare și ar fi recurs la sprijinul direct al acestora. Aflînd de lupta eroică — dar dezorganizată și tîrzie — a celor cîteva sute de pompieri și infanteriști contra armatei turcești, Bălcescu înțelege și mai bine politica ce ar fi trebuit urmată. „Ce ziceți voi de revoluția asta care se dovedește posibilă, chiar în clipa în care se prăbușește ?“ — exclamă el, torturat de păreri de rău. Și apoi, cu o certitudine adînc însușită : „Popor român, nu greșește cine crede în tine !“ Dezbaterea de idei ridicată la însemnate generalizări, data cînd a fost scrisă lucrarea, locul crucial pe care ea îl ocupă în evoluția creației lui Camil Petrescu, arată că *Bălcescu* e mult mai mult decît o piesă istorică. Urmărind în aspectele ei esențiale lupta și experiența marelui precursor, autorul desprindea concluzii hotărîtoare pentru actualitate : Eliberarea poporului nu poate fi decît opera poporului însuși, iar aspirațiile nobile ale eroului înaintat îl îndeamnă să iasă din izolare și să devină „un om între oameni“.

LUPTA CU INERȚIA

Dramaturgia românească de după Eliberare se îndreaptă spre momente de prefacere în viață și în conștiință. Eroul predilect, fie că este muncitor, țăran sau intelectual, are o poziție activă în fața realității. Esența eroului contemporan — cum a intuit extrem de profund Nicolae Labiș, în poezia sa — este lupta cu inerția. Eliberarea individului de sub dominația obiectului, a mașinii, a mărfii pe care o produce sau a pământului pe care-l lucrează este luptă cu inerția. Înfrîngerea propriilor porniri individualiste este luptă cu inerția. Satira exercitată din punctul de vedere al noului împotriva vechiului este luptă cu inerția.

Eroul dramatic a renunțat la pasivitate și a găsit calea spre acțiune. E însetat să acționeze. Numai prin acțiune existența sa capătă un rost. Necesitatea de a acționa îl pune în fața unei alegeri și-i inspiră sentimentul responsabilității. Problema opțiunii nu mai este o problemă abstractă ci una practic-omenească ; răspunderea nu are un caracter subiectiv, criteriile ei sînt ale societății.

Ieșind din singurătate, eroul dramatic a dobîndit privilegiul de a comunica. E însetat să comunice. Are ce să comunice. Și mai ales are *pentru ce* să comunice.

Există un țel, un ideal superior în care merită să crezi și căruia merită să-i închini forțele. Această certitudine nu numai că nu anihilează dramatismul, dar deschide

un drum încă puţin explorat dezbaterii conflictelor sociale şi etice. Bătălia de arzătoare actualitate pentru făurirea noii orînduiri e şi cea mai universal-umană : în ea se concentrează (pretinzînd soluţii inedite) toate laturile dezvoltării personalităţii şi raporturilor omeneşti. Actuala etapă în evoluţia dramaturgiei noastre se caracterizează prin atacarea temelor fundamentale pentru înţelegerea omului de azi. Ilustrativismul contrazice noţiunea de actualitate, el „redă" lucruri care s-au întîmplat, cu alte cuvinte e orientat spre trecut, nu spre viitor. Teatrul realist se ridică de la observaţie şi înregistrare la reflecţie. De aceea, cred, cele mai valoroase, mai interesante, mai rezistente la timp dintre creaţiile dramatice ale anilor noştri sînt piese de idei. Ele nu comunică axiome, situaţii gata rezolvate, ci oglindesc o realitate în mers, potrivnică schemelor, o realitate care ridică mereu noi întrebări şi cere mereu noi răspunsuri. Aducînd în sfera conştiinţei artistice probleme încă deschise, care solicită o dezlegare şi pentru care nu există reţete dinainte încercate, operele cu adevărat realiste şi inovatoare au surprins la început, provocînd şi reacţii negative — şi probabil că aşa se va întîmpla întotdeauna. Drama nu e menită să liniştească, ci să irite, să stimuleze spiritele. Drama, în socialism, este la antipodul inerţiei.

În rîndurile de mai jos ne vom opri asupra creaţiei a doi dintre dramaturgii care — alături de alţi autori valoroşi — au captat ceva din mişcarea vremii lor : H. Lovinescu şi Al. Mirodan.

1. PROBLEMA LIBERTĂŢII LA HORIA LOVINESCU

S-a observat că eroii lui Horia Lovinescu sînt puşi întotdeauna în faţa unei alegeri. Bineînţeles, aceasta nu este o alegere de tip existenţialist, prin care ei să-şi creeze propria lor esenţă. Actul gratuit e una dintre iluziile cu care autorul polemizează începînd de la primele sale lucrări. Alternativa nu constă însă — ca în unele piese schematice — în plăsmuirea unor fantoşe, execu-

tori impersonali ai sentinţelor istorice gata semnate. *Citadela sfărîmată* reprezenta, în momentul premierei sale, un pas preţios înainte faţă de acele lucrări care simplificau caracterele şi interpretau mecanicist determinismul social. Recitind piesa la interval de un deceniu, ceea ce se păstrează viabil pare a fi în primul rînd analiza psihologică a crizei lui Matei. Eroul piesei nu este dinainte condamnat şi zadarnic încearcă la un moment dat să reclame compătimirea fratelui său pozînd în victimă a fatalităţii, afirmînd că este ca un actor, obligat să joace aşa cum i-au impus condiţiile exterioare — viaţa, împrejurările, educaţia. El, acelaşi Matei care pretindea că filozofia pe care o profesează dă cheia libertăţii absolute. Concepţiile sale sînt strînse în cleştile propriilor lor contradicţii. Înfăţişîndu-l în evoluţia sa treptată, cum alunecă tot mai mult pe panta dezechilibrului intelectual şi a decăderii morale, dramaturgul subliniază nenumăratele posibilităţi pe care le avea Matei de-a „arunca pe foc textul vechi". Continuăm să credem multă vreme, împreună cu Irina, în sincera lui autoamăgire, în capacitatea sa de a-şi reface viaţa. Dar Matei e prea egoist, prea orgolios, prea lipsit de dragoste de oameni. Sinuciderea sa se produce după ce conflictul l-a despuiat de întreaga faţadă strălucitoare pe care şi-o confecţionase şi ni-l dezvăluie ca pe un suflet pustiit. Evadarea în aventură, realizarea individului pe planul unei existenţe ideale „dincolo de bine şi de rău", se dovedesc nu numai condamnabile, dar şi imposibile. „Libertatea absolută" echivalează cu lipsa de libertate — aceasta este şi una dintre ideile de bază ale piesei *Hanul de la răscruce*. Aci, Profesorul este un fel de Matei apusean, nu mai puţin oscilant între mitul liberului arbitru şi fatalism.

Libertatea devine reală în măsura în care oamenii se pot transforma ei înşişi şi pot schimba lumea în care trăiesc. Întemeiată pe această premisă, piesa *Surorile Boga* este un studiu asupra modificării caracterelor sub influenţa răsturnărilor revoluţionare. Autorul a pornit în mod declarat de la analogia cu cele *Trei surori* ale lui Cehov. Surorile Boga trăiesc, în linii mari, aceeaşi dramă a neîmplinirii visurilor, a dibuirii prin ceaţa me-

Scanned with OKEN Scanner

diocrității. Iulia l-a iubit nebunește pe Ghighi Mirescu, un fante de „familie bună", care a părăsit-o spre a-și toca averea la Paris. Valentina s-a măritat pentru bani, bijuterii și toalete cu un inspector financiar bătrîn, bețiv și sperțar, pe care-l înșeală cu un maimuțoi de ofițeraș, nu mai puțin detestabil. Ioana trăiește cu o singură lumină, cu o singură speranță — logodnicul ei Radu — dar după ce-l va crede pierdut în război, va fi lovită mai tîrziu încă și mai crunt cînd, regăsindu-l pentru o vreme, va înțelege că soțul ei nu este decît un monstru orgolios și fără scrupule. Evenimentele primilor ani de după Eliberare sînt evocate pentru a arăta cum împrejurările vieții au dat posibilitatea unei anumite categorii de oameni „să iasă din amorțeală și să aleagă". Aproape nici unul dintre personajele piesei nu va rămîne în final așa cum l-am cunoscut la început. „Am învățat să cred mai puțin în umanitarism și mai mult în datoriile omenești" — va spune profesorul Mereuță, iar ceea ce îi dă putere Ioanei, în abisul nenorocirii ei, este sentimentul că poate și trebuie să facă ceva pentru cei din jurul său. Spre a-și descoperi, în vîltoarea vieții noi care se naște, rostul propriei lor vieți, cele trei surori Boga vor mai trece prin chinuri și dureri, pînă cînd, cu ochii înlăcrimați dar cu suflete mai tari și mai limpezi, vor putea rosti finalul cehovian, inversat: „Nu mai sîntem niște frunze pe apă. Am început să știm pentru ce trăim! Știm! Și acestei puteri, nimic nu i se va putea împotrivi vreodată!..."

Metoda artistică folosită de Lovinescu este aceea a confruntării ideilor cu realitatea, prin experiența de viață a personajului dramatic. Această verificare infirmă concepțiile lui Matei sau îl determină pe Mereuță să și le schimbe. Dar în primele sale piese confruntarea nu era întotdeauna suficient de concludentă. E lesne de înțeles pentru ce dramaturgul a simțit nevoia să-și supună eroii unor probe mai edificatoare, unor încercări capitale.

În *Moartea unui artist* Horia Lovinescu reia polemica sa cu falsa filozofie a „evadării" pe fondul unui conflict profund tragic. Omul în fața morții — astfel ar putea fi definită tema acestei piese. După cum se știe, teama de moarte și de singurătate a devenit în

ultimele decenii argumentul esenţial al unei arte a disperării şi zădărniciei. Obsesia dispariţiei fizice a individului pare a răpi orice sens existenţei, a o reduce la absurd. Şi astfel, opera de artă încetează uneori de a mai fi creaţie ce înnobilează viaţa, se transformă într-o penibilă consemnare a înfrîngerii, a unei disoluţii care nu este nici măcar tragică, aşa cum nu e tragică pieirea unui vierme.

Eroul lui Lovinescu crede însă într-o artă care înseamnă „biruinţa omului asupra haosului", o artă a cărei funcţie este „să afirme şi să ordoneze, nu să nege şi să dizolve" — şi pe temeiul acestei credinţe respinge bîjbîiala diletantă a fiului său Vlad. Dar nu în polemica dintre tată şi fiu stă semnificaţia adîncă a piesei, ci în lupta interioară a sculptorului Manole Crudu cu tenebrele care ameninţă să-l cuprindă. Temperament echilibrat şi plin de vitalitate, mereu răsfăţat de soartă, obişnuit cu certitudinea pe care o dă succesul şi conştiinţa propriei forţe, Manole e acum ostenit, îmbătrînit şi bolnav ; are nevoie să se sprijine ferm pe ceva care să-i dea senzaţia de viaţă, de siguranţă. Afecţiunea devotată şi odihnitoare a frumoasei Claudia — vechea prietenă gata oricînd să-i jertfească totul —, respectul şi ataşamentul celor doi feciori sau, în fine, dragostea fetei de 17 ani în braţele căreia şi-ar fi regăsit tinereţea — oricare dintre aceste variante i-ar fi putut asigura liniştea unui apus ferit de frămîntare. Dar autorul i le refuză rînd pe rînd : fiii nu-l înţeleg, cu Claudia nu-şi mai descoperă nimic comun, în vreme ce Cristina, fetişcana ce-i zburdă în preajmă, îl înconjoară cu adoraţia cea mai sinceră dar nu-l poate iubi. Piesa ocoleşte melodrama, soluţiile duioase sînt respinse cu vehemenţă, pentru ca încercarea în faţa căreia se află sculptorul să fie formulată în termenii cei mai categorici. Dacă apropierea morţii îl va transforma într-un animal fugărit, insignifiant, cu fruntea în ţărînă, zbătîndu-se deplorabil într-o cursă fără scăpare, toate valorile de claritate şi armonie ale artei sale de-o viaţă se prăbuşesc. Lipsindu-şi eroul de orice sprijin exterior, dramaturgul se ridică deasupra cazului, a circumstanţei întîmplătoare, şi merge spre esenţă : însăşi *condiţia de om*

Scanned with OKEN Scanner

nu-ți dă voie să cedezi. Printre oscilații și îndoieli mistuitoare, Manole Crudu găsește suportul fundamental nu într-o oarecare împrejurare fericită, ci în conștiința umanității sale, care-i acordă demnitate și-l încarcă de răspundere. „În imensitatea unui univers ostil sau indiferent, spune el, unica soluție pentru om e de a rămîne cu înverșunare fidel lui însuși, de a rezista fricii de abis, de a se bate împotriva necunoscutului și de a cîștiga teren pentru ordinea lui umană." După cum scria Traian Șelmaru, eroul piesei trăiește „tragedia omului care iubind atît de mult viața și visînd să creeze un monument al saltului într-un ev nou", nu are la început acel „grad de libertate interioară" necesară pentru a-l realiza, și este amenințat chiar să sfîrșească printr-o negare a întregii sale opere.*) Supremul efort al lui Manole de a da formă panicii și neliniștilor sale, întruchipîndu-le într-o statuie monstruoasă pe care apoi o sparge, e o metaforă a bătăliei dintre uman și inuman, a victoriei repurtate în cele din urmă de rațiune.

Moartea unui artist e străbătută de autentic tragism, pentru că nu înfățișează precarul „sfîrșit de partidă" al unui învins, ci afirmarea mîndră a creatorului care înfrînge zădărnicia, nu se supune disperării, isteriei, iraționalismului. Hotărîrea lui Manole Crudu de a distruge monstrul de piatră menit să semene spaimă și deznădejde apare ca un act de responsabilitate, de încredere în sine și în oameni. Nu este o seninătate care evită întrebările ci una cîștigată în chinul măcinării și rezolvării lor. Piesa oglindește o etapă dramatică a trecerii omului de azi spre emanciparea de reflexele ancestrale, spre acea epocă în care încetează să mai fie robul instinctului de conservare și al egoismului animalic și — ieșind din preistorie — devine făuritorul lucid al propriei sale soarte. Ca și în alte piese ale lui Horia Lovinescu, libertatea spirituală se dovedește posibilă nu ca expresie a evadării individualiste într-un domeniu al arbitrarului, ci doar ca rod al integrării omului în societatea eliberată, devenită conștientă de țelurile ei.

---

*) „Contemporanul" nr. 20, 1964.

2. VISĂTORII TREC LA ACȚIUNE. CERCHEZ, URMAȘUL LUI MIROIU

Personajele reprezentative ale dramaturgiei românești dintre cele două războaie au cunoscut tristețea mistuitoare a singurătății. Piesele lui G. M. Zamfirescu, Victor Ion Popa, Mihail Sorbul, ale lui M. Sebastian, Tudor Mușatescu sau G. Ciprian erau populate de oameni buni, modești și timizi, care nu vedeau nici o cale de se a smulge din lanțurile mărginirii și falsității burgheze și ajungeau să se închidă în ei, în lumea lor de aspirații nerealizate.

Să ne amintim de *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian...

Un tîrg obscur, un punct minuscul pe hartă, sub un petic de cer, o gară uitată, pe unde automotorul trece fără măcar să se oprească, lăsînd în urmă o dîră de parfum și regrete. Oameni mărunți, apatizați de o viață banală, oameni care comentează zile întregi faptul că o rață a fost călcată de accelerat, se adună seara la un „pocheraș", bîrfesc și se plictisesc, își fac micile afaceri, cicălesc pe alții sau suportă cicăleala, iar printre dînșii se găsește un umil profesoraș care așteaptă ca pe un eveniment o carte de la București.

Nimic deosebit pentru un orășel burghez de provincie. Dar deodată, în piesă se rostesc aceste cuvinte : „Dumneata ai fost vreodată la mare ?" Marea — cu un accent larg și avîntat în prima silabă și o profundă relaxare în cea de-a doua, marea — cu o căldură extatică, de parcă ar vrea să spună : viața, speranța, idealul. „Într-un tîrg de provincie ca al nostru — continuă Miroiu, gara este marea. Este portul, necunoscutul, depărtarea..."

Din acest moment, prin scenă începe să treacă un suflu de poezie. Începe să ni se dezvăluie adevăratul profesor Miroiu, ciudatul și omenescul, singuraticul și atrăgătorul, stîngaciul și minunatul profesor Miroiu. El nu e, pur și simplu, un pasionat al cărților, un șoarece de bibliotecă, făcut să stea numai cu nasul între file îngălbenite. Dacă ar fi așa, l-am considera mai studios, mai cinstit decît alții, mai cult, dar, în fond, tot un om

Scanned with OKEN Scanner

al acestei lumi mărginite, burgheze, un pion al acestei societăţi nesărate şi spălăcite de provincie. Dar nu! Miroiu trebuie văzut — cum spune Mona — „cînd se face seara, cînd la fereastra lui se petrec miracole". Pentru Miroiu cărţile sînt... marea. Sînt o gară — sau mai bine spus, un cosmodrom, de unde îşi ia zborul într-un univers vrăjit. Sînt acel „sesam, deschide-te!", prin care Miroiu se salvează din lumea meschină care îl înconjură şi pătrunde într-o lume a lui, încîntătoare. E drept că eroul lui Sebastian este prea izolat ca să fi putut găsi drumul spre lupta de eliberare socială. E limita lui — şi a piesei. Dar lumea către care tinde el nu e o lume falsă, plăsmuită, nu e o lume de fantasme. Miroiu năzuieşte spre o lume absolut reală, în care să se afirme victorios capacitatea omenească de a explora cu mintea universul.

Miroiu nu este un maniac, ci un entuziast. El nu se lasă subjugat de un tic, ci vădeşte capacitatea de a se devota unui ideal. E omul sentimentelor sincere şi puternice. Într-o lume plată, el ştie să preţuiască sublimul. Într-o societate sterilă — e un creator. Într-un mediu arhiconformist, el gîndeşte şi are păreri proprii; e într-un anume sens un curajos, gata să înfrunte orice pentru convingerile sale. (Contradicţia personajului e tocmai aceasta: el nu ezită să combată în ştiinţă pe toţi astronomii de şcoală veche, fie ei oricît de consacraţi şi cu faimă mondială, dar se ascunde de după fereastră ca să nu-l vadă madam Chiroiu şi tresare speriat cînd aude vocea domnişoarei Cucu. Nu este vina lui, ci a mediului infinit mic, în care e silit să-şi ducă existenţa.)

S-a vorbit mult despre slăbiciunea eroilor lui Sebastian, s-a afirmat şi despre Miroiu că e un om slab. Atare apreciere mi se pare superficială. E drept că e timid, nepriceput în a-şi „aranja" treburile personale, foarte naiv — dar slab?... Cine a spus că visătorii sînt inofensivi?

Într-o altă piesă a lui Sebastian, *Ultima oră*, atotputernicul industriaş Bucşan, omul care schimbă miniştri apăsînd pe un buton, este cuprins, la un moment dat, în faţa naivului, sideratului specialist în istoria veche Andronic, de teama că nenumăratele lumini de neon

De la idee la acțiune (*Bălcescu* de Camil Petrescu. În rolul titular Mihai Popescu)

Scanned with OKEN Scanner

Farmecul actorului, farmecul personajului... (Radu Beligan în *Ziariştii* de Al. Mirodan)

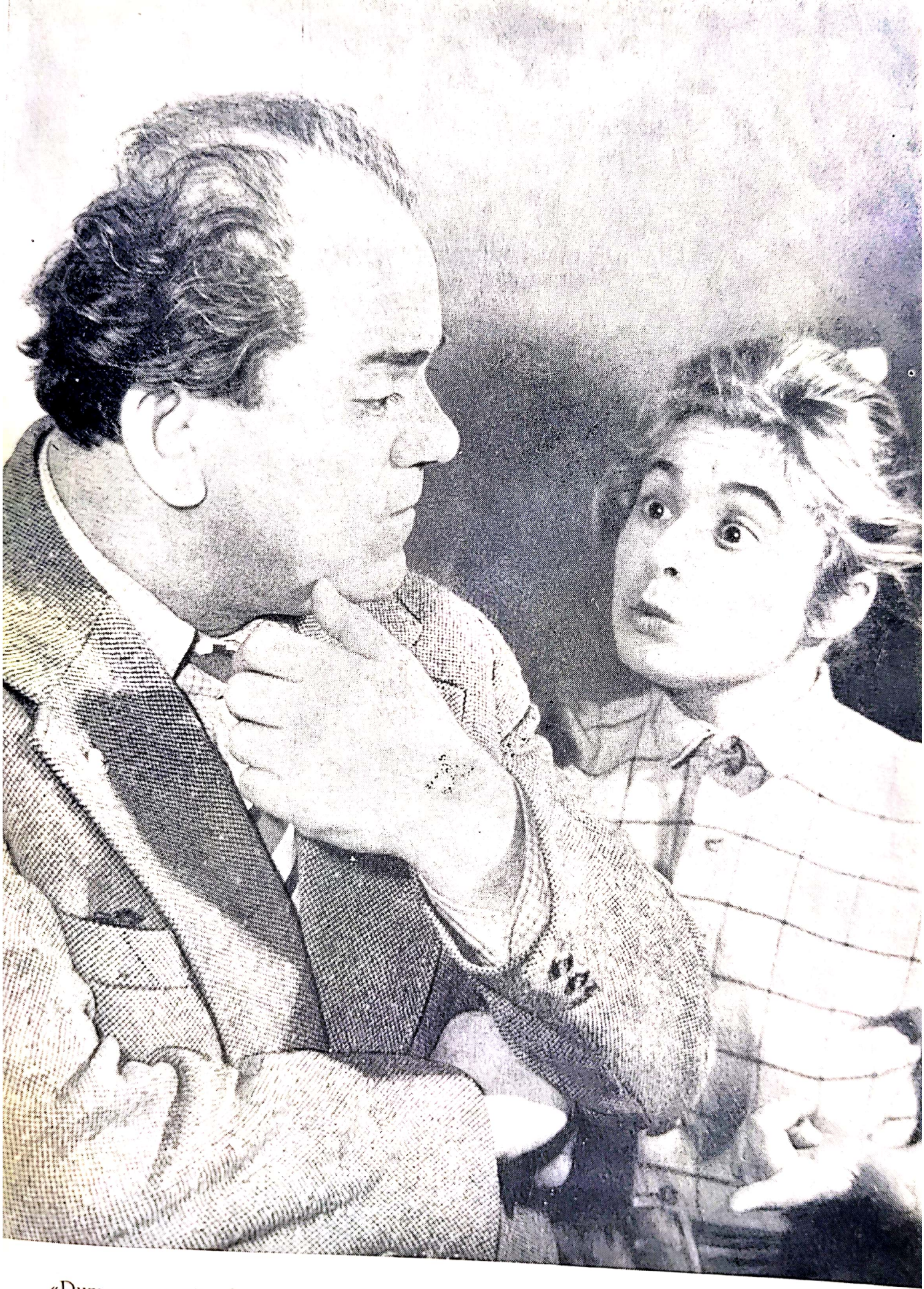
Scanned with OKEN Scanner

Visătorii nu sînt inofensivi (O scenă din *Ultima oră* de Mihail Sebastian. Grigore Bucşan : Ion Finteşteanu, Magda Minu : Marcela Rusu)

Scanned with OKEN Scanner

Bătrînul muncitor Arjoca, unul din oamenii uriaşei «cetăţi de foc» (George Calboreanu în *Cetatea de foc* de M. Davidoglu)

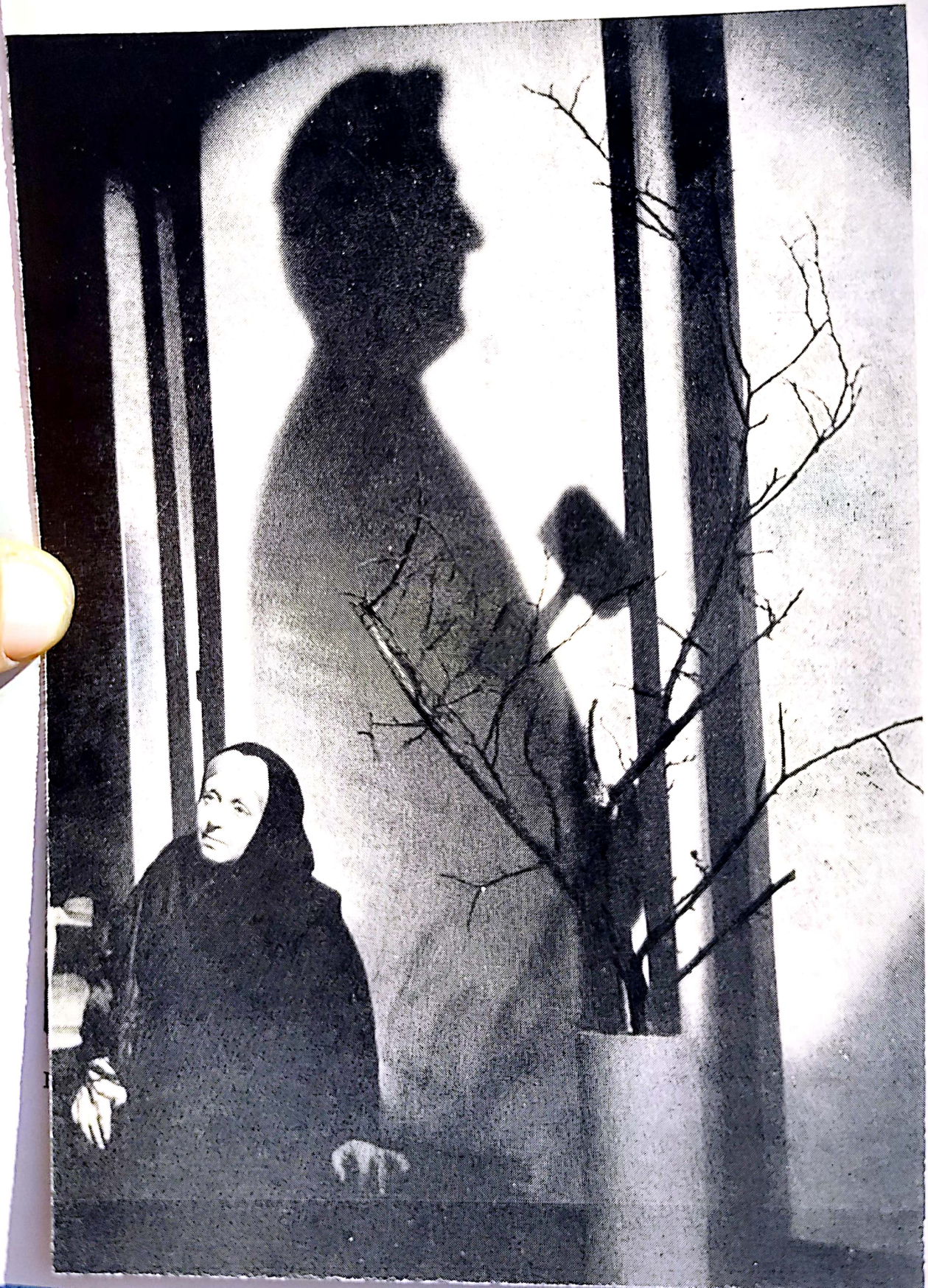
Scanned with OKEN Scanner



«Dumneavoastră chiar nu știți ? Nimic-nimic ? !» (Ștefan Ciubotărașu și Vasilica Tastaman în *Prietena mea Pix* de V. Em. Galan)

Scanned with OKEN Scanner

În căutarea unui stil tragic modern (Eugenia Popovici în *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu)



Scanned with OKEN Scanner

care se aprind şi se sting deasupra oraşului, afirmînd supremaţia numelui său, s-ar putea stinge pentru totdeauna. Metafora conţine un profund sens generalizator, aducînd omagiul meritat cinstei, nobleţei sufleteşti a omului „oarecare", posesor al unei forţe capabile, în clipa în care va deveni conştientă, să provoace cutremure sociale purificatoare.

Micul burghez are impresia ridicolă — dar adînc înrădăcinată — că el trăieşte „cu picioarele pe pămînt", pe cînd oameni ca Miroiu ar fi suspendaţi într-o beţie de iluzii şi ar umbla după himere. Afaceristul înzestrat cu simţ „practic" trăieşte, pasămite, viaţa reală, în vreme ce Miroiu, visătorul, se hrăneşte cu amăgiri. Din fericire, lucrurile stau exact pe dos. Falsă e tocmai această „viaţă practică" de tip burghez, în care totul e artificial, ipocrit, simulat. „Indignarea lor nu e indignare, adversitatea lor nu e adversitate, entuziasmul lor nu e entuziasm, nimicul lor nu e nimic" — scria undeva Mihail Sebastian, referindu-se la viaţa publică din perioada antebelică. Totul era impostură, truc, poziţie de convenienţă, atitudine de circumstanţă. Ideea este reluată, într-un anume fel, în *Steaua fără nume*, condamnînd de astă dată nepăsarea pentru tot ce e frumos şi înalt, complacerea în lîncezeala cotidiană, apatia faţă de măreţie şi ideal. „Aţîţia oameni trăiesc fără să vadă Ursa Mare" — spune Mona. Iar Miroiu îi răspunde: „Li se pare că trăiesc."

Miroiu însă, el trăieşte cu adevărat. Adevărul lui este adevăr şi se va bate pentru el, chiar dacă-l vor numi astrolog, şarlatan sau nebun. Pasiunea lui e pasiune, deci n-are margini. Dragostea lui e dragoste. Tristeţea lui e tristeţe. Munca lui este muncă reală, e creaţie.

Cerchez, eroul piesei lui Al. Mirodan *Ziariştii*, descinde direct din familia visătorilor şi „idealiştilor" deveniţi tradiţionali în literatura noastră dramatică; el trăieşte, însă, în epoca în care capacitatea de a visa nu mai este considerată o infirmitate. Efervescenţa permanentă a gîndirii, spiritul partinic ascuţit, consecvenţa cu sine şi orientarea pasionată spre ceea ce e nou fac farmecul acestui personaj, care s-a bucurat de un succes meritat

Scanned with OKEN Scanner

pe multe scene ale țării. Simpaticul redactor-șef al ziarului „Viața tineretului" își caută colaboratori care „visează noaptea-n somn că sînt mari gazetari" ; iar la remarca șefului de cadre că „nu e musai să viseze că sînt mari", ripostează : „Gurăule, tinerii noștri nu visează să fie mici..."

După cum se vede, Cerchez suferă de romantism ca de o boală incurabilă, de care nu-l vor putea „lecui" nici amenințările unui intrigant ca Pamfil, nici blazarea lui Tomovici. Întreaga piesă este, de fapt, o polemică spirituală împotriva acelora care „și-au pus idealurile în paranteză".

— ... „Nu-ți fă iluzii, dacă nu vrei să ai deziluzii" — îi spune Tomovici lui Cerchez.

— „Bine, dar dacă n-am iluzii, pentru ce mai trăiesc ?"

Unele critici aduse *Ziariștilor* după premieră oglindeau vechea rețetă conform căreia negativul e „mai teatral, mai uman poate, în orice caz mai convingător pe scenă" — cum scria un cronicar. Autorul lui Cerchez a încălcat această prejudecată. N-au lipsit, la timpul respectiv, unii care să-i reproșeze eroului principal al piesei excentricitatea, socotindu-l „netipic" pentru breasla lui. Alții l-au considerat insuficient de maleabil. Chestie de gust ? Chestie de spirit, ar spune eroul lui Mirodan. De fapt, Cerchez este într-adevăr un original și într-adevăr un inflexibil. Are oricînd un răspuns paradoxal sau o reacție neașteptată pentru a sublinia poziții categorice, convingeri de neclintit. Pe deasupra oricăror definiții abstracte, el trăiește prin îmbinarea de fantezie și de fermitate, care exprimă spiritul vremii sale și al generației sale. Este o generație a marilor răsturnări și totodată a credințelor sublime. Cerchez și tovarășii lui de la ziarul „Viața tineretului", sînt dintre aceia care în februarie 1945 se aflau la manifestația din Piața Palatului, care în 1948 au lucrat la Bumbești-Livezeni, care au scos apoi ediții speciale la Hunedoara sau pe arii, la treieriș. Ei s-au obișnuit să-și pună probleme care nu s-au mai pus înainte, să construiască ce nu s-a mai construit, să imagineze lucruri care nu au mai fost imaginate și să le vadă înfăptuite.

Nimic mai normal decît să se comporte într-un mod surprinzător. Nimic mai realist decît să-i vedem dînd frîu liber închipuirii şi nimic mai uman decît să-i vedem de piatră, neînduplecaţi, atunci cînd e vorba de a-şi apăra convingerile.

Carieriști ca Tomovici preferau să nu se angajeze, să nu-şi ia răspunderi, şi de aceea îngheţau şi înţepeneau totul în jurul lor. Cerchez dimpotrivă, sigur pe adevărurile sale, e degajat, liber de orice rigiditate, gîndirea sa e ferită de şablon ; el îşi poate permite să facă o greşală de mică importanţă, uşor de corectat din mers, ştiind că în esenţă drumul pe care merge este cel just. Pasivitatea îl întărîtă, nepăsarea îi stîrneşte dezgustul. Exclamaţia „Ce să-i faci, n-am ajuns încă în comunism", cu care unii preferă să-şi scuze inerţia, este ironizată virulent în *Ziariştii*. Ideea obligă la acţiune, aceasta este una din semnificaţiile piesei.

Cerchez nu este cîtuşi de puţin un utopist, ci un om al practicii ; dar nu al practicii de tip burghez, care înseamnă învîrteală, tocmeală, înşelătorie, ci al practicii avîntate socialiste, luminate de conştiinţa unor ţeluri mari. El nu priveşte undeva, departe, peste capetele oamenilor, fără să-i vadă ; e foarte conştient de nevoile imediate ale oamenilor din jurul său, se bate pentru rezolvarea lor. Administratorului neglijent care nu repară ascensorul îi pune cu umor întrebarea : „Tu vrei să intrăm în socialism pe targă ?" Dar după o noapte de muncă încordată, în mijlocul tovarăşilor aţipiţi cu capetele pe mese, acelaşi Cerchez va încheia piesa cu următoarea replică : „Leule ! Sst ! Taci ! Acum, aici, sîntem în comunism." Eroul lui Mirodan îşi păstrează şi azi tinereţea prin această capacitate de a îmbina visul cel mai îndrăzneţ cu simţul realităţii. Fuziunea ideii cu fapta se produce pentru el nu pe tărîmul abstract al absolutului, ci în activitatea de zi cu zi, în lupta tenace, plătind fiecare pas înainte — cum ar spune Arghezi „cu chin şi suferinţă şi slavă, omeneşte". Cerchez ştie că nimic nu se dobîndeşte pe lume fără a pune în joc ceva din fiinţa ta. „A iubi este un act de curaj... A-ţi realiza visurile este un act de curaj. A fi tu însuţi e un act de curaj. Iar a fi comunist înseamnă toate acestea

strînse la un loc şi ridicate pe o treaptă mai înaltă, într-un cristal."

Discipol declarat al lui Camil Petrescu, Mirodan reia tema raportului dintre ideal şi real în două piese de mică întindere. Puternica tragedie într-un act *Cineva trebuie să moară* se desfăşoară în timpul luptelor muncitoreşti din februarie 1933. Dialogul „utecistului" cu „celălalt" este o confruntare, gradată cu mult dramatism, între eroismul înaripat al luptătorului gata să-şi dea viaţa pentru cauza clasei sale, şi practicismul îngust al celui care nu înţelege decît ceea ce-i dictează instinctul de conservare. Pentru „celălalt" a trăi înseamnă a răsufla, pentru utecist, viaţă se poate numi doar aceea care a meritat să fie trăită. Utecistului i se pare mai dulce fumul ţigărilor trimise, în semn de solidaritate, de muncitoarele de la regie ; celălalt crede însă că e „fum ca orice fum". „Celălalt" nu cunoaşte ameninţare mai înspăimîntătoare decît puştile jandarmilor ; utecistul se teme şi mai mult de propria sa conştiinţă. „Mîine vom fi praf şi pulbere..." — strigă „celălalt" cu groază. „Oh, abia mîine vom fi totul" — îi va răspunde utecistul. În scurta comedie *Cerul nu există* întîlnim, de asemenea, confruntarea a două personaje simbolice, care călătoresc cu cîte un satelit artificial prin spaţiile celeste. Cunoscînd liniştea indiferentă a spaţiilor, Stelaru descoperă că „cerul nu există", că adevărata fericire este în luptele, greutăţile şi bucuriile de aici — de pe pămînt.

În dramaturgia lui Alexandru Mirodan, idealul etic al vremii noastre coboară din sfera abstracţiunilor, devine o prezenţă efectivă în realitatea cotidiană ; apare chiar „în carne şi oase" pe scenă, personificat în acel original erou metaforic care a dat numele piesei *Şeful sectorului suflete* — inamic al inerţiei, al lenei, al calomniilor şi al prostiei. Sub o formă sau alta, mai toate piesele sale prilejuiesc disputa între două feluri de a concepe luciditatea : între spiritul practicist mărginit şi perspectiva aceluia care priveşte viaţa în transformare, cu poezia şi visul ei. În *Noaptea e un sfetnic bun* conflictul opune inginerului Anatol — conducător tehnic de mare competenţă, înclinat, însă, să eticheteze oamenii pripit şi intolerant — pe secretarul de partid Ceteraş, la rîndul

său conducător experimentat, cunoscînd însemnătatea fiecărei piese ce se produce în uriaşul combinat, dar capabil totodată să-i priceapă pe aceia care creează aceste piese. El ştie că „în 1963 şurubul nu se mai naşte din degete, ci din creier", de aceea e împotriva comodităţii în gîndire, stimulează fantezia, inventivitatea, personalitatea. Ca şi Cerchez din *Ziariştii* sau Gore din *Şeful sectorului suflete*, Ceteraş e un romantic şi un realist ; în plină revoluţie socială, numai cine ştie să viseze are cu adevărat simţul realităţii (al unei realităţi în devenire). Pentru a înţelege epoca pe care o traversăm e necesar să ai viziunea unui istoric al viitorului, să poţi vedea — cum spune un personaj al lui Mirodan — „ziua de mîine a întîmplării de azi".

PARTEA A DOUA

PREOCUPĂRI ACTUALE ÎN DRAMATURGIE

Scanned with OKEN Scanner

METAFORĂ ŞI REALISM

Nimic mai firesc decît ca o dramaturgie de idei să caute modalităţi scenice apte să încorporeze şi să comunice nu doar esenţa unor caractere şi nu doar ciocnirea dintre un erou bun şi altul rău, ci adevăruri mai generale, conflicte care angajează destinul umanităţii. Dramaturgiei realiste a secolului nostru îi este proprie tendinţa de a se ridica la sinteze poetice, la metaforă. Imposibilitatea de a realiza binele şi dreptatea în limitele societăţii burgheze devine la Brecht parabola „omului cel bun din Sîciuan" ; strivirea implacabilă a vieţii şi personalităţii omeneşti în virtutea legilor profitului şi ale interesului privat capătă la Dürrenmatt forma simbolică a vizitei „bătrînei doamne" în nu mai puţin simbolicul orăşel Güllen ; fabula „vrăjitoarelor din Salem" înalţă la rang de generalizare artistică protestul lui Arthur Miller împotriva maccarthismului ; Arnold Wesker sugerează relaţiile lumii burgheze în imaginea alegorică a *Bucătăriei* sale ; în fine, comunismul îşi anunţă sosirea printr-un mesager fantastic, „femeia fosforescentă" din *Baia* lui Maiakovski. Am putea da nenumărate alte exemple pentru a dovedi că toţi dramaturgii de seamă ai epocii noastre recurg la convenţii antinaturaliste, cum ar fi interferarea trecutului cu prezentul, situarea acţiunii într-un cadru de fantezie, alegoria, intervenţia unor comentatori etc., etc. în scopul de a confrunta relaţii sociale

şi concepţii despre lume. Simbolul, parabola (inclusiv basmul sau fabula istorică cu semnificaţii actuale), hiperbola, grotescul, fantasticul sînt cîteva dintre modalităţile folosite frecvent de dramaturgii realişti contemporani, nu pentru a se îndepărta de viaţă, de realitatea concret-istorică, ci pentru a o reflecta în imagini cu o mult mai largă sferă de generalizare.

Ne referim aici, evident, nu la simbolism, cu limitele lui cunoscute, nu la acel teatru care înfăţişează viaţa în oglinda răsturnată a coşmarurilor şi halucinaţiilor, nu la tendinţa de a înlocui imaginea realităţii prin tablouri pur subiective şi iraţionale, ne referim la metafora şi simbolul care reflectă viaţa *realist*, ca trepte în cunoaşterea ei artistică.

În discuţiile despre realism purtate în presa noastră literară, Paul Georgescu a făcut, cred, o precizare importantă arătînd că pentru aprecierea realismului unei opere literare criteriul fundamental este conţinutul. „Artistul surprinde o semnificaţie a realului şi, în măsura în care această semnificaţie există, artistul e realist. Procedeele tehnice, de reliefare a semnificaţiei pot fi numeroase ; ele ne interesează doar în măsura în care reuşesc să degaje (sau să ascundă, să acopere) semnificaţia ; şi ne interesează, în cel mai înalt grad, sensul ideologic al semnificaţiei, dacă semnificaţia e reală, majoră sau minoră, sau inexistentă". *) Nu există forme de expresie realiste şi forme de expresie nerealiste sau antirealiste din principiu, după cum nu există cărămizi binecuvîntate şi cărămizi în care sălăşluieşte necuratul. Ce se construieşte cu ele — asta-i cu totul altceva ! Simbolul, parabola, grotescul, fantasticul ne pot apropia de esenţa realităţii la fel de sigur şi uneori chiar mai sigur decît descripţia directă a unei realităţi recognoscibile prin elementele ei exterioare. Cum se întîmplă cînd o teză e susţinută formal, de dragul (sau de teama) cuvintelor şi a definiţiilor, încercarea de a elimina aprioric din arsenalul realismului anumite mijloace sau procedee artistice s-a întors împotriva realismului însuşi, ameninţînd să-l limiteze şi să-l sărăcească. Ceea ce părea

*) „Gazeta literară" nr. 42, 1964.

a fi reprezentarea cea mai fidelă a realităţii (prin asemănarea de faţadă) s-a dovedit adeseori cea mai falsă, lipsită de viaţă şi de adîncime.

Împotriva unei asemenea pretinse „autenticităţi" naturaliste s-au ridicat marii dramaturgi realişti care au pus temelia teatrului contemporan — Ibsen, Cehov, Shaw, Gorki. Ei nu se mulţumeau să înfăţişeze pe scenă viaţa de fiecare zi a oamenilor în societatea capitalistă modernă, imaginau conflicte menite să pună în discuţie înseşi principiile pe care era constituită această societate, supunîndu-le criticii în numele unui adevăr uman superior. „*Unchiul Vania* şi *Peşcăruşul* sînt un nou gen în dramaturgie, în care realismul se ridică pînă la valoarea unui simbol înalt şi adînc gîndit", spunea Gorki. „Alte piese nu-l duc pe om de la realitate pînă la generalizări, pe cînd piesele dumneavoastră au acest dar" îi scria el admirativ lui Anton Pavlovici. Cine ignoră acest substrat simbolico-filozofic al dramaturgiei lui Cehov nu rămîne decît cu banale intrigi sentimentale (aşa se explică eşecul unor spectacole superficiale) şi la fel se petrec lucrurile cu piesele lui Gorki. Noutatea *Azilului de noapte* nu constă în descripţia unui mediu sordid (am arătat că melodrama socială o făcuse cu mult înainte), ci în aceea că autorul transforma pivniţa afumată a lui Kostîliov într-o metaforă a condiţiei umane în lumea bazată pe exploatare.

Este adevărat că simbolul (ca şi oricare alt mijloc de expresie artistică, de altfel) poate fi întrebuinţat şi într-un sens potrivnic realismului, poate sluji evaziunii din realitate şi schematizării ei. Dar n-am văzut oare destule lucrări idilice sau negativiste, care denaturau în mod cras adevărul vieţii păstrînd cuminte formele clasice, ba încă fetişizîndu-le? De ce ne-am teme atunci „de Virginia Woolf"? Cînd s-a publicat, de pildă, *Şeful sectorului suflete* de Al. Mirodan unii critici au acuzat alarmaţi „lipsa de concretizare a imaginii", au vorbit despre „apariţii fantomatice" care scot imaginea „din domeniul obiectiv şi o situează pe tărîmul abstracţiunilor pure". Cu asemenea argumente, textul era decretat

*) Gorki-Cehov, *Scrieri, articole, extrase*, Buc., 1954, p. 28.

„direct plictisitor" (ipoteză pe care spectacolul a dezmințit-o apoi mai mult decît probant!). Pare de neînțeles însă faptul că s-au adus argumente „ideologice" împotriva modalităților metaforice de exprimare în teatru, dacă ne gîndim că aceste modalități au fost folosite de cei mai importanți dramaturgi comuniști. În piesele lui Maiakovski nu există nici un dram de „realitate cotidiană", dar nu cunosc autor care să fi creat imagini mai îndrăznețe ale revoluției pe scenă. Eroii lui Sean O'Casey vorbesc în versuri și cîntec, visurile lor îmbracă în aur acoperișurile orașelor. *Tragedia optimistă* de Vsevolod Vișnevski e populată de personaje simbolice, eroii principali n-au nici măcar nume proprii, se cheamă Comisarul și Căpetenia. Brecht a scris aproape numai parabole. O privire asupra dezvoltării dramaturgiei în ultimele decenii arată că folosirea metaforei, a simbolului a fost de foarte multe ori expresia tendinței înaintate a autorilor de a rezolva conflicte de o mai largă rezonanță socială, în vreme ce pozițiile artistice și ideologice retrograde au fost strîns legate, în nenumărate cazuri, de încercările care se încăpățînau să mențină teatrul în zona unei realități netransfigurate, a naturalismului biologic ori a melodramei de modă veche, a comedioarei de salon fără implicații filozofice. Reticențele neîntemeiate în fața modalităților metaforice proprii dezbaterii de idei pot duce (și au dus, în practică) fie la exprimarea directă dar neartistică, neconvingătoare, plată a ideilor, fie la renunțarea de a generaliza, la abordarea unor conflicte mărunte, de reduse semnificații.

Unii din cei mai talentați dramaturgi ai noștri tind în ultima vreme spre simbol, spre metaforă, spre hiperbolă, în care văd căi pentru atingerea unor țeluri mai ambițioase, pentru dezbaterea unei problematici majore. *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu se numără printre experiențele interesante pe linia acestei orientări, pe care o consider salutară. Dramaturgia metaforică este propice confruntărilor de idei — și noi sîntem pentru un teatru bogat în idei. Dramaturgia metaforică îl obligă pe spectator la un efort de gîndire și

imaginație, iar noi sîntem pentru formarea unui public care gîndește.

Nu vreau să spun că alte mijloace de expresie dramatică ar fi neapărat învechite. Toate formele sînt bune — dacă slujesc adecvat conținutului. Filmul *Umbrelele din Cherbourg* n-a repus în actualitate, și încă într-un chip foarte modern, formule pe care toți le credeau desuete ? Maiakovski spunea că poet este acela care creează legile poetice. Critica nu trebuie să creeze însă legi antipoetice.

Urmărind cu finețe dialectica procesului de generalizare artistică, I. Ianoși demonstrează în articolul său *Concret și abstract în arta modernă* că simbolul, parabola, alegoria pot duce la descoperirea unor noi adevăruri sau la încețoșarea lor : „Absența adreselor exacte, înlocuirea socialului prin metafizic, dizlocarea problemelor concret-istorice în general-umane (cînd de fapt generalul-uman poate fi atins numai prin mijlocirea concretului-istoric !) — aceste limite caracteristice unor curente artistice occidentale se exteriorizează adesea, pe planul tehnicii, printr-o unilaterală abstractizare, deși ele se pot manifesta și printr-o concretizare unilaterală, prin îngrămădirea faptelor și datelor infinitezimale, lipsite de semnificație, devalorizate și dezumanizate". *
E cazul să adăugăm că una și aceeași imagine include adesea un anumit grad de cunoaștere și un anumit grad de ambiguitate (întîlnim frecvent această contradicție în „teatrul absurdului").

În dramaturgia realistă metafora se sprijină pe o bogată substanță de viață. Din acest punct de vedere, căutările actuale la care ne-am referit, avînd meritul de a investiga, de a deschide drumuri, reprezintă desigur jaloane și nu desăvîrșiri. Nu ne amăgim cu iluzia că lucrările citate ale lui Lovinescu sau Mirodan ar fi lipsite de cusururi, ele conțin o anumită doză de livresc. Totuși, adevărurile de viață precumpănesc în aceste piese, ceea ce explică și via lor comunicare cu publicul. Au apărut pe de altă parte și încercări naive de a înlocui personajele de teatru cu scheme șocant descărnate.

*) „Contemporanul" nr. 44, 1964.

Dar orice tendință nouă dă naștere inevitabil și exagerărilor sau imitațiilor de a doua mînă — și ceea ce ne interesează în primul rînd este aportul artistic al creațiilor de calitate. Înlăturarea prejudecăților cu privire la simbol este acum un pas cîștigat. Al doilea pas trebuie să fie, după părerea mea, pătrunderea mai adîncă în realitate — cu mijloacele mai fine de detectare și sinteză dobîndite —, împerecherea strînsă a metaforei cu adevărul uman, în spiritul lui Cehov.

„...Un teatru ca să-mi placă mie..." (spune un personaj al lui Caragiale) „trebuie să fie viu, cald, fierbinte! Să dogorească viață de aici pînă colo sus în fundul galeriei; actorii... cînd ies pe scenă, să fie niște posedați; să aibă un demon în ei; prin ochi, prin sprîncene, prin gură, prin vîrful degetelor, prin toți porii, să scoată pe demonul acela și să-l sufle asupra mea. O clipă să nu-l ierte pe spectator a-și veni în fire, a-și da seama de ce vor cu el: să-l ia repede, să-l zguduie, să-l amețească, să-l farmece, să-l vrăjească, mai știu eu cum să zic? Cînd or ieși din teatru, nici doi ochi să nu fie uscați și siguri: toți să fie împăienjeniți de emoție, umezi de plîns ori de rîs."

Am transcris o replică a Doamnei, care întruchipează opinia publică în instantaneul într-un act *Începem*. Și nu e plin de tîlc faptul că această pledoarie pentru viață, pentru emoție, este rostită în piesa lui Caragiale tocmai de către un personaj... simbolic?

ABSURDITATEA OBIŞNUITULUI

Gorki povestea că, în timpul unui spectacol de music-hall la Londra, Lenin i-a spus despre „numerele excentrice" ca formă deosebită a artei spectacolului: „Este aici un fel de atitudine satirică sau sceptică faţă de ceea ce e îndeobşte admis, se vede tendinţa de a întoarce lucrurile pe dos, de a le deforma puţin, de a arăta absurditatea obişnuitului. Complicat, însă interesant!"*)

Nu întîmplător, cred, această apreciere a lui Lenin coincide, în mare, cu perioada în care lua avînt arta modernă a clovneriei, apăreau predecesorii lui Chaplin şi Chaplin însuşi. Cu perioada în care iconoclastul Shaw constituia pentru tineri o lectură incendiară, interzisă cu indignare în familiile de „condiţie bună", cu perioada în care apăreau *Regele Ubu*, comediile lui Synge, iar la noi în ţară era încă proaspătă rumoarea stîrnită de piesele dramaturgului modern I.L. Caragiale. Atitudinea satirică faţă de ceea ce este depăşit, dar încă „îndeobşte admis", tendinţa de a „întoarce lucrurile pe dos" pentru a scoate în evidenţă „absurditatea obişnuitului" au constituit (dacă nu încă în teorie, în orice caz în creaţia efectivă) punctul de plecare al unei noi estetici a comicului opuse celei bergsoniene.

Cartea lui Bergson, *Rîsul. Eseu asupra semnificaţiei comicului*, îşi dobîndise celebritatea în aceleaşi decenii

*) Lenin, *Despre cultură şi artă*, Buc., 1957, p. 610.

care făceau trecerea de la secolul 19 la 20, ca o expresie a concluziilor elaborate de gîndirea critică pe baza unei îndelungate experienţe a comediei de situaţii, de caractere şi de moravuri. Lucrarea lui Bergson porneşte de la observaţia că orice automatism aplicat formelor vii, orice înţepenire mecanică intervenită în mersul dinamic al vieţii provoacă rîsul. De exemplu „din gesturile noastre nu se poate imita decît ceea ce ele au ca uniformitate mecanică şi, prin aceasta, străin personalităţii noastre vii. A imita pe cineva înseamnă a desprinde partea de automatism pe care el a lăsat-o să se introducă în persoana sa. Aceasta înseamnă, prin definiţie, a-l face comic, şi nu e de mirare că imitaţia stîrneşte rîsul" *). După ce analizează minuţios şi multilateral, în lumina tezei sale, comicul atitudinilor, gesturilor şi mişcărilor, al situaţiilor sau al limbajului, Bergson ajunge la domeniul pe care îl consideră el însuşi cel mai important, acela al comicului de caractere. Aici, însă, se trezeşte filozoful idealist pentru care societatea burgheză existentă e singura posibilă şi cea mai bună dintre lumi. Pentru el, rîsul e destinat să sancţioneze „o anumită inadaptare particulară a persoanei la societate".**) Autorul, care nu lasă să scape nici cea mai măruntă ipoteză cînd inventariază automatismele situaţiilor sau gesturilor, nu face măcar presupunerea că rînduielile sociale aflate în vigoare ar putea deveni ele însele o frînă înţepenită în calea vieţii. Societatea are întotdeauna dreptate! „Orice înţepenire (raideur — rigiditate, neînduplecare) a caracterului, a spiritului şi chiar a corpului va fi deci suspectă societăţii, pentru că ea este semnul posibil al unei activităţi care amorţeşte ori al unei activităţi care se izolează, care tinde să se îndepărteze de centrul comun în jurul căruia gravitează societatea, în fine al unei excentricităţi".***) Riposta ar fi gestul rîsului.

---

*) Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique.* ediţia XXVI-a, Paris 1926, pp. 33—34.

**) Ibidem, p. 135.

***) Ibidem, p. 20.

Bergson nu poate concepe o satiră menită să ridiculizeze stări de lucruri „unanim acceptate". El exclude, de altfel, actul de reflecţie, luarea de atitudine conştientă, definind rîsul ca un act automat, „simplu efect al unui mecanism montat în noi de natură sau, ceea ce revine cam tot acolo, printr-o foarte îndelungată obişnuinţă a vieţii sociale". *) Iată de ce comicul lui Shaw sau, să zicem satirele anticlericale ale lui O'Casey, comediile lui Brecht sau ale lui Maiakovski — într-un cuvînt, tot ce aparţine teatrului modern de idei nu încape în ramele esteticii bergsoniene.

Să luăm de pildă, *Pygmalion*. Mecanismul „montat în noi" (respectiv în publicul englez al epocii) printr-o „îndelungată obişnuinţă a vieţii sociale" îi îndeamnă pe spectatori să rîdă de florăreasa care vrea să devină o „lady". Vodeviluri şi farse bulevardiere pe această schemă s-au şi scris destule. Ce face însă Shaw? El schimbă pe nesimţite arma de pe un umăr pe celălalt, astfel încît în cele din urmă Eliza e cea care respinge cu demnitate cererea în căsătorie a îngîmfatului Higgins. Faimoasele paradoxuri ale „excentricului" irlandez sînt de fapt o modalitate de a „întoarce lucrurile pe dos" şi a răsturna astfel prejudecăţi de mult înrădăcinate. Shaw nu voia să-şi distreze spectatorii ci să-i scoată din fire; el era de părere că pacientul trebuie apucat zdravăn şi scuturat pînă se trezeşte, cum procedează medicii în cazul intoxicaţiilor cu opiu. Dacă pentru burghezul obtuz şi bigot orice revoluţionar este un adevărat ucenic al necuratului, dramaturgul va arăta cum chiar un preot leapădă sutana şi devine căpetenia răsculaţilor *(Discipolul diavolului)*. Dacă în legendele cultivate de clasele posedante războaiele de cucerire apăreau împodobite cu aureola „eroismului" şi misiunii „civilizatoare", Shaw ironizează acid trufia învingătorilor, comploturile politice de curte, diplomaţia înşelării reciproce — într-un cuvînt tot ceea ce alcătuieşte tradiţionala „artă a guvernării" *(Cezar şi Cleopatra)*. Brecht foloseşte o altă metodă, aceea a parabolei: el transpune, de exemplu, întregul sistem de relaţii ale capitalismului în lumea

*) Ibidem, p. 200.

gangsterilor şi cerşetorilor *(Opera de trei parale)*; ceea ce părea solemn se arată ridicol, rîsul se îndreaptă împotriva „centrului comun în jurul căruia gravitează societatea".

Dramaturgia „absurdului" pleacă şi ea, în multe cazuri, de la observarea unor fenomene de înţepenire a mecanismului social, reflectate în comportarea, în limbajul şi în gîndirea oamenilor. Prima piesă a lui Eugen Ionescu, *Cîntăreaţa cheală* reprezintă o satiră la adresa monotoniei şi stupidităţii vieţii burgheze, întruchipate prin două cupluri engleze, soţii Smith şi soţii Martin. Replicile contradictorii şi lipsite de logică au un sens artistic, ele arată că existenţa acestor oameni e goală pînă la absurd. Bunăoară, soţii Martin se aşază unul în faţa celuilalt şi încep următoarea discuţie :

D-l Martin : „Scuzele mele, doamnă, dar mi se pare, dacă nu mă înşel, că v-am mai întîlnit undeva".

D-na Martin : „Mie, de asemenea, domnule, mi se pare că v-am mai întîlnit undeva".

Constatînd că locuiesc în acelaşi oraş, pe aceeaşi stradă, la acelaşi număr, ei ajung în cele din urmă la concluzia că sînt soţ şi soţie. Asemenea personaje n-au ce să-şi spună unul altuia, conversaţia lor de-o viaţă întreagă s-a rezumat la clişee verbale, iar autorul dezvăluie această lipsă de conţinut într-o hiperbolă, ducînd în cele din urmă dialogul pînă la ceea ce este el în esenţă : o cascadă grotescă de sunete şi silabe disparate. În *Lecţia* vedem cum pretenţia de a băga cu orice preţ în capul oamenilor formule stereotipe ajunge pînă la crimă. După ce profesorul îşi ucide eleva, menajera îi pune o brasardă cu crucea încîrligată (ceea ce dă piesei o orientare politico-ideologică precisă). Unele piese ale lui Ionescu sînt ambigue, se pretează la înţelegeri şi interpretări scenice diferite. În *Scaunele*, de exemplu, un bătrîn şi o bătrînă îşi imaginează că primesc vizita unei societăţi foarte alese. Întîmpinînd cu mare etichetă pe fiecare dintre iluzorii oaspeţi, gazdele le oferă cîte un scaun, care în realitate rămîne gol. Bătrînul aduce un orator însărcinat să expună distinsei adunări mesajul său, singurul care ar putea salva umanitatea. Apoi, satisfăcut, se aruncă pe fereastră, în vreme ce oratorul nu izbuteşte

să scoată decît niște penibile rîgîieli. Este, oare, aceasta expresia inconsistenței iluziilor mic-burgheze, care se reduc la fumuri și grandomanie ? Sau e un simbol al omului în genere, al omului singur, neînțeles și incapabil să se facă înțeles, un simbol al zădărniciei tuturor eforturilor și idealurilor umane, comparabile cu discursul unui orator mut în fața unei săli goale ? Cea de a doua interpretare e mai aproape de părerile profesate teoretic de dramaturg (deși, ca în multe alte cazuri, imaginea artistică poate depăși prin complexitate, prin bogăția semnificațiilor, intențiile autorului). Apropiat tradiției caragialești pe linia caracterizării anumitor tipuri și mentalități prin intermediul automatismelor verbale, Ionescu greșea cînd atribuia autorului *Scrisorii pierdute* propriile sale teorii : „Teatrul lui Caragiale e o critică a omului și a oricărei societăți", spunea el. „Într-adevăr, umanitatea, așa cum este prezentată de autor, pare că nici nu merită să existe". „El pare a gîndi că asta e societatea în genere, așa e omul, așa e substanța omenească".

Ce poate să însemne, însă, acest „om" în genere, atunci cînd este vorba despre teatrul lui Caragiale ? În prologul piesei *Caragiale în vremea lui*, Camil Petrescu deslușește ironic sensul cuvîntului „om" în vorbirea curentă a epocii respective : „L-am făcut om..." ; sau „Dumnezeu să-i dea sănătate lui X, că el m-a făcut om" ; ori „...Fiul meu, după ce termini facultatea, ține-te de conu' Alecu, fiindcă numai el te poate face om..." «„Om", în acest înțeles — comenta Camil Petrescu — se vădește a fi acela pentru care muncesc alții, silnic, cu capul în piept de la naștere pînă la moarte ; aceștia numindu-se, prin deducție, simplu, logic, „neoameni". Neomul „mănîncă o pîine de pe urma lui", a omului, și este deci îndatoratul lui. Proprietarul de moșie este „omul" pentru care sate întregi de neoameni înlănțuiți ogorului, mai mult flămînzi, în zdrențe, locuind în bordeie, își prefac, neștiuți și la fel cu vitele, vlaga trupului în saci cu aur pentru lăzile de fier ale stăpînului...» În acest sens și numai în acest sens, Caragiale și-a bătut joc într-adevăr de „oamenii" vremii sale. A rîs de „omul" Titircă-Inimă Rea și de felul cum acesta „l-a făcut om" pe tejghetarul său Chiriac.

Şi-a manifestat dezgustul pentru „substanţa omenească“ atît de comună lui Caţavencu, Farfuridi şi Dandanache. De „neoameni“ însă nu şi-a bătut joc niciodată. Pentru ţăranul exploatat, bătut, jefuit, pentru „opincarul, mămăligarul, ţopîrlanul“ din schiţa *Arendaşul român*, pentru chinuitul Ion din *Năpasta*, pentru bietul zeţar „amărît rău de sărăcie şi osteneală“, care-şi mînca plămînii tipărind gazetele mincinoase ale burgheziei şi moşierimii *(Norocul culegătorului)*, pentru ţăranii nevoiaşi care „peste iarnă, cînd nu au de lucru şi nu pot produce în genere nimica, avînd nevoie de bani fac împrumuturi, cu camătă mai mult sau mai puţin infamă“ — şi care adesea „după o muncă de peste opt luni, se văd rămaşi datori pe anul următor. Şi iar vine o iarnă aspră peste tristele şi umilele lor vetre, şi iar rugăminţi cu căciula-n mînă pentru un nou împrumut...“ *(1907, din primăvară pînă-n toamnă)* — pentru toţi aceşti „neoameni“ Caragiale are pretutindeni numai cuvinte pline de căldură. S-a remarcat încă de mult că, în întreaga operă a lui Caragiale, nu există măcar un singur personaj ridicol dintre ţărani sau muncitori. Cei pe care el îi satirizează sînt — vorba lui Trahanache — „stîlpi ai puterii“, „apropitari“, negustori, poliţai, prefecţi, demagogi politici. Reprezintă, oare, aceştia „omul“ în genere? Criticîndu-i a devenit Caragiale un critic al umanităţii, cum spune Ionescu? Trahanache, Titircă şi compania însemnau „umanitatea“? Limbajul eroilor caragialeşti aparţine unor categorii sociale bine definite; este limbajul cu care se putea ajunge „dipotat“ sau chiar ministru; este, de asemenea, limbajul micului burghez incult, încercînd să imite frazele întortocheate ale gazetarilor şi oratorilor zilei, care „combăteau bine“; este limbajul pretenţios al „damei“ cu ifose, care voia să se vadă că a învăţat la „pasion“, şi aşa mai departe. Ţăranii, oamenii muncitori, atunci cînd apar în lucrările lui Caragiale, nu vorbesc niciodată aşa. Nu este, prin urmare, un comic verbal „pur“ ci o satiră cu adresă socială foarte precisă. Absurdul este la Caragiale o formă de a oglindi maliţios logica întoarsă a unei societăţi unde neoamenii erau socotiţi „oameni“ iar oamenii apăreau ca neoameni. Ionescu se îndepărtează de Caragiale,

Scanned with OKEN Scanner

în teorie ca şi în creaţie, cînd de la atitudinea sarcastică la adresa prejudecăţilor şi automatismelor proprii unor categorii sociale definite, trece la critica sceptică a omului şi a societăţii în genere.

În dramaturgia contemporană a „absurdului" întîlnim adesea deosebiri importante de concepţie de la o piesă la alta sau de la un autor la altul. Folosind tehnica reducerii la absurd, Max Frisch în *Biedermann şi incendiatorii* înfierează laşitatea obtuză a burghezului mijlociu ; dramaturgul înfăţişează aberaţia, dar nu pentru a o decreta inevitabilă ci pentru a-l chema pe spectator la raţiune. Raţiunea ne-ar feri de multe, căci „nu tot ceea ce arde / Se datoreşte nestrămutatei sorţi", avertizează la începutul primului act corul simbolic al pompierilor — şi continuă : *„Nu-şi merită numele / Nu şi-l merită nici Domnul, / Nici omul, / Care dispreţuieşte astfel omenia, / Nu merită minunatul pămînt / Rodnic şi îndurător omului, / Şi nici aerul pe care-l respiră, / Şi nici soarele. Dacă numeşte soartă / Doar fiindcă s-a întîmplat / Absurditatea care într-o bună zi / Nu se va mai putea stinge*"*)

S. Beckett se află, după părerea mea, la aripa opusă a teatrului absurd. Pentru el, universul însuşi e iraţional şi neinteligibil, incoerenţa limbajului reflectă nonsensul existenţei umane. Martin Esslin identifică şi el, deşi în treacăt, două orientări în teatrul absurdului : un aspect „satiric, parodistic", reprezentînd tendinţa de „critică socială", de a „supune batjocurii o societate falsă, meschină", — şi un aspect, considerat de Esslin mai profund, care constă în a „privi în faţă o arie mult mai largă a absurdităţii — absurditatea condiţiei umane înseşi, într-o lume unde declinul credinţei religioase l-a privat pe om de certitudini".**) Piesele lui Beckett ilustrează în forma cea mai pură această viziune a unei lumi absurde, cufundate în neant şi disperare.

În dramaturgia lui Shaw sau Caragiale, a lui Brecht, ca şi în unele piese ale lui Ionescu, Frisch, Dürren-

*) Citat după traducerea lui Paul B. Barlan şi S. Hirsch („Secolul 20" nr. 11, 1961).

**) M. Esslin, op. cit. p. 292.

matt ş.a., reducerea la absurd este o modalitate de a exprima atitudinea „sceptică faţă de ceea ce este îndeobşte admis", de a releva caracterul neraţional al unor concepţii şi relaţii legate de formaţiuni sociale concret-istorice. Dimpotrivă, în piese ca *Aşteptîndu-l pe Godot* sau *Sfîrşit de partidă* de Beckett, absurdul se referă la un om abstract, anistoric ; criza societăţii *burgheze* e transformată astfel într-o criză universal-umană, haosul unei *anumite* orînduiri sociale într-o trăsătură a „veşnicei" şi „imuabilei" naturi omeneşti, declinul şi pieirea inevitabilă a capitalismului într-o tragedie fără ieşire a omului în genere.

În lumina delimitărilor de mai sus : mijloacele absurdului sînt compatibile cu o dramaturgie care exprimă un conţinut de idei socialist ? Răspunsul la această întrebare a fost dat, în practică, cu mult înainte de a fi fost formulat teoretic. L-am citat pe Brecht. Ne putem referi, de asemenea, la Maiakovski, care face apel la grotesc pentru a sublinia că lumea cea veche era aşezată cu capul în jos şi că numai comunismul o poate ridica în picioare. Metoda de a „întoarce lucrurile pe dos", de a le „deforma puţin" — nu de dragul deformării, ci pentru a sublinia esenţa şi a scoate la iveală „absurditatea obişnuitului", această metodă artistică modernă dobîndeşte o mare însemnătate şi eficienţă în condiţiile naşterii şi dezvoltării societăţii socialiste care are de luptat pentru a elimina inerţia şi rutina, cramponarea de apucături depăşite. Formula lui Bergson nu era valabilă nici pentru operele satirice ale lui Molière, Goldoni sau Gogol, îndreptate deseori împotriva acelui „centru comun în jurul căruia gravita societatea" vremii respective ; moravurile satirizate erau însă, acolo, de obicei, expresia unor stări de lucruri întemeiate pe o structură socială stabilă, de durată. Harpagonii şi Tartufii erau meniţi să mai dăinuiască vreme îndelungată ; ca şi cinovnicii din *Revizorul*, ei erau exponenţii unei societăţi care nu dădea încă semne că ar fi pe cale de dispariţie (în *Avarul* era chiar surprinsă o fază de ascendenţă a capitalismului). În dramaturgia de idei contemporană — începînd cu Shaw sau Caragiale — şi

mai ales în cea revoluționară, rînduielile burgheze apar tot mai insistent nu numai nedrepte dar și epuizate istoricește și deci neraționale, absurde. Idiotia birocratică în *Baia*, indecența romanțioasă și hrăpăreață în *Ploșnița* sînt iraționale, ilogice și Maiakovski subliniază apăsat acest lucru confruntîndu-i pe Pobedonosikovi și Prisîpkini cu viitorul logic și rațional al comunismului.

Realitatea contemporană ilustrează tot mai evident absurditatea relațiilor și concepțiilor burgheze. Nu de la un caz autentic (acela al gangsterului-scriitor Caryl Chessman) a pornit Al. Mirodan în *Celebrul 702*, relevînd paradoxul tragicomic prin care sadismul devine o calitate iar cinstea un grav cusur? A intrat în tradiția comediei românești să-i înfățișeze pe retrograzii politici ca pe niște deficienți mintali, dar e de ajuns să citim stenogramele dezbaterilor parlamentare de la sfîrșitul secolului trecut și din primele decenii ale secolului nostru, ca să ne dăm seama cît de mult se apropie aparența de esență, în viață ca și pe scenă. Cu cît raporturile capitaliste se manifestă mai agresiv, mai puțin disimulat, cu atît aberația începe să intre, ca să zicem așa, „în ordinea lucrurilor". Și intrînd în obișnuință începe a fi acceptată și chiar socotită firească, se transformă în mit.

Dar tot realitatea este și cel mai mare demistificator, redînd — în cele din urmă — tuturor fenomenelor dimensiunea lor adevărată. Revoluția socialistă, determinînd o reconsiderare structurală a valorilor, a scos cretinismul din „ordinea lucrurilor". Cei care judecă automat, anacronic, fără să țină seama de schimbările survenite în realitate, apar *proști*, lipsiți de rațiune, proști cu mînecuțe de birocrați sau proști sub clar de lună, proști în calculele și învîrtelile lor, proști pentru că se ghidează după norme morale și de gîndire care și-au pierdut viabilitatea, proști pentru că se cred „șmecheri". Despre asemenea figuri spune un personaj, în *Mielul turbat* de Aurel Baranga: „Ăștia prea sînt tare deștepți, ca să nu fie foarte proști". Birocrații din *Sonet pentru o păpușă* de Sergiu Fărcășan se cred experți în ce privește „mintea copilului", dar de fapt sînt niște arierați și idioți patenți: o greșeală de tipar îi face să

peroreze despre „bazasele" de diferite tipuri. E o prostie cu pretenţii „de idei", cea pe care o satirizează autorul.

Apar astfel, în contrastul dintre nou şi vechi, premise inedite ale comicului. Pe această linie — în spiritul tradiţiei comediei noastre, despre care vorbeam mai sus — dramaturgia lui Teodor Mazilu se înscrie, după părerea mea, cu un aport original. S-a mai observat că personajele sale negative, în loc să încerce să-şi mascheze viciile, le declară deschis. Care e rostul artistic al acestui procedeu „absurd" ? Comedia pe care în mod convenţional o putem numi de tip „bergsonian" satiriza anumite defecte pornind de la presupunerea că societatea respectivă le respingea, cu alte cuvinte sancţiona îndepărtarea individului de „centrul comun". Satira lui Mazilu nu se îndreaptă însă împotriva unor indivizi izolaţi care nu reuşesc să se integreze vieţii noi, ea nu ţinteşte (cum ar spune Bergson) o „anumită inadaptare particulară a persoanei la societate" ci prilejuieşte o confruntare a două lumi, a două concepţii despre viaţă. Gogu, Gherman, Ogaru, Tanti Cleo au alcătuit ei înşişi o societate, acţionează în virtutea legilor ei, conform cu logica ei — iar dramaturgul a găsit mijlocul coroziv de a arăta că aceasta este o logică răsturnată, că legile acelei societăţi erau absurde. Gogu e cinic, e un om fără principii, dar ce poate face o femeie cînd un bărbat ca el i-a „intrat în sînge" ? Ortansa e convinsă la rîndul ei că „i-a intrat în sînge" lui Emilian : „Cred că s-ar sinucide dacă l-aş părăsi" — şi cînd acesta acceptă calm divorţul, părinţii Ortansei bănuiesc că a înnebunit. Pe Gogu munca îl plictiseşte, îl oboseşte, el crede că toţi ne naştem, trăim şi ne temem de controlul financiar. „Dar ce poţi să faci cu o afacere decît s-o muşamalizezi ! — exclamă el «rezonabil». — Unul face o afacere, altu' îl ajută, altu' intră în combinaţie pe parcurs, altu' închide ochii... De aici a pornit necesitatea de a fi mai mulţi oameni, milioane chiar, altfel era de ajuns un singur om pe toată suprafaţa globului". Gherman, birocrat în viaţă şi în amor, nu e pur şi simplu un rutinier, un scriptolog, este birocratul din convingere, mîndru de rigiditatea „seriozităţii" sale, care transformă orice e viu în formule sterile. Hazul şi nou-

tatea personajelor lui Mazilu stau în consecvenţa cu care ele merg pînă la ultimele consecinţe ale principiilor pe care s-a bazat întreaga lor existenţă burgheză. (Este vorba de consecvenţa personajelor cu propria lor viziune despre lume, ceea ce nu exclude, evident, unele hiaturi în construcţia acţiunii. *Somnoroasa aventură*, de pildă, are şi vizibile inegalităţi, scene lungite, repetări, episoadele nu se înlănţuie întotdeauna în virtutea unei stricte necesităţi artistice ; or, modalitatea aleasă de autor pretinde un maxim laconism, absolută rigurozitate.)

Mazilu surprinde, aşadar, absurditatea concepţiei burgheze despre viaţă prin însuşi faptul că o duce pînă la limita ei extremă, unde subterfugiile dispar şi precepte ce păreau dictate de bunul simţ apar ridicole. Numai interesul material rezistă intemperiilor. Deci, dacă aduni azi o mobilă, mîine altă mobilă, „imposibil să nu apară sentimentul". Deci, e cu neputinţă ca un bărbat serios şi cu „Trabant" ca domnul Gherman să nu aibă noroc la femei. „Vai, dar intrăm în domeniul absurdului !", exclamă tanti Cleo. Obiectele sînt mai importante decît oamenii. Deci, lăsîndu-i Clementinei fotoliile, Gogu îi dă tot ce are el mai bun". Deci, „umiliţi-ne, zdrobiţi-ne, dar nu murdăriţi covorul". Mai departe : interesul material primează. Deci, cum se poate ca un om cu studii superioare să nu ştie să facă o intervenţie ? Deci, numai cu cineva care are un suflet de gheaţă se poate vorbi omeneşte. Deci, „nu-mi pare rău că m-ai trădat, dar m-ai trădat fără nici un rezultat..." Nu-ţi aminteşti parcă de lumea lui „trădare să fie, dar s-o ştim şi noi" ?

Mai departe. Eroul lui Mazilu se recunoaşte cinic, imoral, dar un ticălos n-are nevoie şi el de cineva care să-l înţeleagă ? De puţină căldură sufletească ? El nu mai ştie nici să rîdă, nici să sufere, dar e convins că mai are ceva uman. Cum l-ai jignit, l-a şi durut. Fură, dar se străduieşte să regrete. Înşeală, dar varsă şi o lacrimă, e îngrijorat dacă iubita a vîndut bluzele la preţ convenabil. Are morala lui. Ogaru e gata să distrugă un om dar nu ascultă niciodată pe la uşi. „Cei care mint se laudă că ei nu fură, cei care fură se laudă că ei nu-şi înşeală nevestele. Cei care-şi înşeală nevestele se laudă că ei nu fură. Cei care fură se laudă că nu ucid.

Cei care ucid se laudă că ei nu fură. Cei care ucid femei se laudă că ei nu ucid bătrîni. Cei care ucid bătrîni se laudă că ei nu ucid femei. Cei care ucid şi bătrîni şi femei, se laudă că nu ucid copii". Venirea primăverii şi mirosul de liliac îi tulbură, iată atîtea dovezi că nu sînt nişte fiare, cum cred unii, că sînt şi ei oameni ca toţi ceilalţi (acesta e raţionamentul lor). Sînt perfect „umani", judecînd din punctul de vedere al unui sistem invers de valori, în care omenescul e înlocuit prin dezumanizare. Din acest punct de vedere, cred că are dreptate Andrei Strihan spunînd că „personajele lui Mazilu sînt puse, în general, să acţioneze în situaţii nu lipsite de sens. Absurdul nu se exprimă aici în limbaj incoerent, lipsit de logică formală. Gîndirea acestor personaje se caracterizează prin corectitudine formală, însă falsă, fără sens, absurdă în ceea ce priveşte conţinutul său".*)

În piesele lui Mazilu lumea acestor personaje este negată istoriceşte. Dispariţia reprezentanţilor ei e o necesitate obiectivă, ei nu mai există, vorbele şi gesturile lor sînt lipsite de conţinut — şi dramaturgul, făcînd această constatare, semnează totodată actul de deces al formelor prin care ei îşi manifestau sentimentele (pe vremea cînd mai aveau şi atîta cît aveau), actul de deces al melodramei siropoase şi lacrimogene mic-burgheze. Gîndirea lor e iraţională, purtarea lor e iraţională, însăşi existenţa lor e iraţională, ei sînt iremediabil proşti în raport cu logica vieţii reale. Ceea ce era obişnuit pentru tanti Cleo şi Ogaru, pentru Gogu şi Ortansa, apare absurd în funcţie de ordinea neobişnuită pe care a instaurat-o socialismul. Tehnica absurdului poartă aici un mesaj de idei limpede, este „absurditatea obişnuitului", absurditatea inerţiei, căreia i se opune raţiunea noului, raţiunea prefacerilor revoluţionare.

---

*)A. Strihan, *Ipostaze actuale ale comicului* în „Contemporanul", din 13 noiembrie 1964.

PLEDOARIE PENTRU GENUL TRAGIC

În cele două faze ale societăţii comuniste o parte din sursele cele mai importante ale tragicului din viaţă dispar treptat : dispar tragediile foamei şi ale mizeriei, cele provocate de războaie, tragedia pierderii de vieţi omeneşti în lupta revoluţionară contra opresorilor. De aceea unii teoreticieni au crezut că sfera tragicului se îngustează şi în artă. Ne vom strădui să demonstrăm mai jos contrariul. Poate părea paradoxal, dar în capitalism, unde tragicul existenţei umane atinge proporţii monstruoase, tragedia îşi găseşte din ce în ce mai puţin loc, în vreme ce socialismul creează condiţiile renaşterii şi înfloririi acestui gen literar şi teatral.

Conflictul tragic, după cum se ştie, presupune existenţa unui erou activ, care înfruntă conştient forţele potrivnice şi cade luptînd pentru un ţel. În *Oh, frumoasele zile !* de Beckett moartea nu e tragică, e doar o întîmplare penibilă ; omul care-şi aşteaptă resemnat sfîrşitul, îngropat în ţărînă pînă la brîu, nu pretinde nici măcar regretul nostru. De altfel, în estetica burgheză a devenit monedă curentă faptul că vremea tragediei a trecut, apar cărţi despre „moartea tragediei", se scriu studii în care lipsa eroului tragic e socotită o trăsătură de bază a dramaturgiei moderne. J. L. Styan, de pildă, scrie că eroul contemporan nu poate fi tragic ci numai comico-patetic şi că genul teatral specific secolului al XX-lea este „comedia neagră", umorul sceptic, pesi-

mist. *) Întîlnim frecvent opinia că parcurgem o eră comică, nefavorabilă tragismului (ideea vine încă de la Kierkegaard). „Lumea noastră se îndreaptă spre grotesc" spune Dürrenmatt. ** Tragedia, afirmă el, nu mai este posibilă deoarece în „vălmăşagul general" al epocii noastre „nu mai există vinovaţi şi nici răspunzători" ; tragismul mai poate fi descoperit, după părerea lui, numai ca element component al comediei. Imaginea omului-paiaţă domină creaţia multora din marii artişti contemporani. Heinrich Böll descrie Germania federală într-un roman intitulat *Cu ochii clovnului.* Filmul lui Fellini *Opt şi jumătate* este o viziune obsesivă a lumii capitaliste transformate în bîlci şi se încheie semnificativ printr-o horă grotescă a tuturor personajelor îmbrăcate în costume de saltimbanci. Un autor german spunea că omul de azi apare în teatru sub o înfăţişare similară cu a clovnului lui Picasso. Eroul lui Tennessee Williams din *Camino Real* e silit de puternicii şi bogaţii lumii corupte să se transforme în clovn ; el se poate salva numai părăsind drumul realităţii (Camino Real şi păşind pe Drumul Regal al visului (Camino Real). Hercule, simbol dintotdeauna al forţei umane, apare într-una din piesele lui Dürrenmatt redus la situaţia unui luptător de circ *(Hercule şi grajdurile lui Augias).* Omul este considerat incapabil de a mai înfrunta propriul său destin, el nu mai este erou, a devenit un clovn trist, obligat să facă giumbuşlucuri în mijlocul unei lumi care-l batjocoreşte.

Arthur Miller e şi el de părere că tragedia nu mai este astăzi posibilă, deoarece în societatea actuală individul nu poate fi erou ci doar victimă. Ideea de erou, subliniază el, este incompatibilă cu concepţia că omul e prins într-o „cursă din care nu poate scăpa" şi că voinţa sa nu joacă nici un rol ; eroul are nevoie „mai presus de orice de un scop în viaţă, care să fie nu un scop privat pentru viaţa privată şi nici unul care să-l aşeze pe om dedesubtul maşinii create ca să-l servească." *** Dramaturgul nu întîlneşte un asemenea ţel

---

* J. L. Styan, *The Dark Comedy,* Cambridge, 1962.
**) Fr. Dürrenmatt, *Theater probleme,* 1955.
***) Arthur Miller, *On social plays.*

în societatea americană de astăzi. *) Miller e conştient că omul poate fi erou numai în măsura în care i se atribuie posibilitatea de a-şi schimba condiţiile materiale de existenţă. El a simţit necesitatea de a-şi susţine teoretic acest punct de vedere în studii şi articole, deoarece o parte a criticii americane a încercat cu obstinaţie să acrediteze ideea unei opoziţii ireductibile între tragedie şi tema socială. Eric Bentley, de exemplu, criticînd aspru *Moartea unui comis-voiajor* scria : „Catharsisul tragic ne reconciliază sau ne convinge să nu acordăm atenţie tocmai acelor condiţii materiale spre care drama socială ne cheamă să ne îndreptăm atenţia şi să le combatem". **) Dar tocmai dramaturgia pasivităţii şi a evaziunii exclude tragedia, orientîndu-se spre comedie, spre comedia amară, spre tragicomedie. Tragediile autentice ale vremii noastre sînt inspirate din bătăliile proletariatului pentru schimbarea condiţiilor materiale ale societăţii (*Trandafirii roşii pentru mine* de Sean O'Casey, *Tragedia optimistă* de V. Vişnevski), din rezistenţa activă a omului — fie chiar şi ca individ izolat — împotriva nedreptăţii şi crimei (*Vicarul* de Hochhuth, *Andorra* de Max Frisch), din spiritul popular de nesupunere faţă de tiranie (tragediile lui Federico Garcia Lorca).

Tragedia presupune o anumită comuniune spirituală a societăţii, o credinţă comună, dăruirea colectivă unui ideal. Într-o asemenea atmosferă de laică religiozitate trebuie să se fi desfăşurat reprezentaţia *Tragediei optimiste* în Madridul asediat, la şapte sute de metri în spatele frontului republican. Tragedia nu este făcută să descurajeze, ci să cultive mîndria de a fi om. Sacrificiile incomensurabile pe care le cere lupta revoluţionară ar fi de neconceput dacă fiecare individ ar fi singur în propria sa piele, dacă viaţa nu ar avea un sens superior. Asemănînd revoluţia socialistă cu o naştere grea, Lenin scria : „Naşterea omului e urmarea unui act care

*) Se ştie că în 1959, fostul preşedinte Eisenhower a propus Congresului S.U.A. să formeze o comisie care să elaboreze un „ţel naţional". Dar comisia de 11 membri care s-a creat n-a fost în stare să confecţioneze Americii contemporane un ideal.

**) Eric Bentley, *In Search of Theatre*, New York, 1955, p. 82.

transformă femeia într-o bucată de carne chinuită, extenuată, înnebunită de durere, pe jumătate moartă. Ar fi însă cineva de acord să considere drept om «individul» care n-ar vedea în dragoste, în consecinţele ei, în femeia ce devine mamă *decît* aceste chinuri ? Cine ar renunţa oare, din *acest* motiv, la dragoste, la bucuria de a avea copii ?" *) Teatrul revoluţiei nu a trecut nici peste jertfele inutile, peste tragedia luptătorului sau pur şi simplu a omului cinstit ucis pe nedrept de tovarăşii săi în urma unor abuzuri, a încălcării legalităţii socialiste (de exemplu, în *Tragedia optimistă*, aruncarea peste bord a marinarului înalt şi executarea celor doi ofiţeri întorşi din prizonierat), însuflînd omului sentimentul răspunderii profunde pentru evitarea erorilor tragice care pot surveni în cadrul unui proces atît de complex şi de răscolitor. Pentru Dürrenmatt vechea noţiune hegeliană a „vinei tragice" a fost abolită, ea nu ar avea la ce să fie raportată într-o lume fără valori etice ; în tragedia revoluţionară vina tragică poate exista, ca expresie a responsabilităţii individului faţă de societate. Dacă mulţi dramaturgi şi teoreticieni din lumea capitalistă nu pot concepe decît o vinovăţie colectivă a neamului omenesc, teatrul revoluţionar condamnă cruzimea, samavolnicia şi egoismul ca manifestări străine esenţei umane, ca reflexe ale preistoriei ce pot şi trebuie să fie definitiv învinse în saltul istoric fără precedent pe care-l face omenirea din regnul necesităţii în acela al libertăţii.

Dar după victoria definitivă a revoluţiei ? După înlăturarea principalelor cauze ale schilodirii fizice şi morale a omului în orînduirile întemeiate pe clase antagoniste ? Lupta cu natura continuă să ceară uneori jertfe dureroase. Nu sînt excluse nici accidentul tragic, nici nefericirea în viaţa personală, nici suferinţa pricinuită de manifestări izolate ale egocentrismului şi nepăsării faţă de om. Şi, ceea ce este esenţial, individul nu primeşte asemenea nenorociri cu capul plecat în faţa sorţii, le înfruntă cu convingerea că acţiunea sa este o parte din efortul colectivităţii pentru instaurarea legilor frumosu-

*) V. I. Lenin, *Despre cultură şi artă*, p. 263.

Scanned with OKEN Scanner

lui în viaţa oamenilor şi în relaţiile lor. De aceea, tragedia îşi găseşte cîmp de inspiraţie în socialism, cum de altfel au şi arătat diferite studii de estetică apărute în ultimii ani. După părerea mea, în societatea fără clase antagonice zona tragicului ca gen artistic nu se restrînge, ci se lărgeşte. Omul nu mai e victimă, cum îl vede azi Miller, e creator ; unitatea corpului social fiind refăcută, căderea fiecărui individ e resimţită de societate ca o lovitură tragică. Posibilitatea pe care o capătă omul de a-şi dezvolta liber, multilateral capacităţile şi talentele, transformă în tot mai mare măsură pieirea fiecărui individ într-o pierdere reală pentru umanitate.

Ceea ce ne-am propus, însă, aici este să demonstrăm nu numai că dezvoltarea tragediei este posibilă în socialism, dar că ea este în cel mai înalt grad necesară, devine un imperativ de frunte al creaţiei artistice. Cînd primejdiile sîngeroase sînt înlăturate din cale, cînd progresul social ia aspectul unei munci paşnice, nespectaculoase, poate apare, mai ales în rîndul celor tineri, o tendinţă de a privi siguranţa şi prosperitatea ca pe nişte daruri venite de la sine, pentru perpetuarea cărora nu este necesar aportul personal al fiecăruia. Oamenii care trăiesc din ce în ce mai bine, neîncolţiţi de pericole, neavînd de dat piept cu greutăţi uriaşe, înclină adesea să ia viaţa mai uşor, să asculte în primul rînd glasul dorinţelor imediate, să petreacă, să „profite de viaţă“. Din clipa în care nici constrîngerea, nici nevoia unei răsplăţi materiale nu mai impun respectarea îndatoririlor faţă de societate, ia naştere oare o mentalitate „materialistă“, a satisfacţiilor fără obligaţii ? Dacă schimbarea relaţiilor de producţie n-ar fi urmată de un vast şi radical proces de transformare a conştiinţelor, umanitatea ar fi ameninţată să piară de lenevie şi inactivitate într-o societate a belşugului. În formarea acelei necesităţi firesti de a munci a omului comunist despre care vorbeşte Marx, artei îi revine un rol de mare însemnătate. Noile generaţii au şi vor avea întotdeauna nevoie de o artă care să le aducă aminte că omenirea n-a înaintat decît prin lupte şi sacrificii, prin abnegaţia acelora care şi-au pus convingerile şi idealurile mai presus chiar decît viaţa — o artă care să cheme la

Scanned with OKEN Scanner

responsabilitate. Oare nu teatrul este forul public cel mai potrivit pentru a dezbate la o înaltă tensiune eroarea tragică a unor existenţe risipite egoist, uşuratic? Ori efectele tragice pe care le pot avea grosolănia, indiferenţa, intoleranţa unora, pentru soarta altor membri ai societăţii? Această menire a artei cred că a avut-o Gorki în vedere cînd a spus că estetica e etica viitorului.

Pe de altă parte, dispariţia credinţei religioase în viaţa de apoi şi a oricărui cult mistic, progresele rapide ale tehnicii precum şi depăşirea acelui stadiu în care majoritatea societăţii era nevoită să-şi unească forţele pentru a doborî o minoritate exploatatoare, vătămătoare, ridică acut problema valorilor etice. E omul viitorului o fiinţă eminamente „practică“? Şi atunci, cum va înfrunta acest om moartea, atît de regretabila părăsire a unei vieţi pline, bogate? Arta prezentului şi a viitorului nu poate ocoli problema atitudinii omului în faţa morţii. Tocmai tragedia — pe care esteticianul I. Borev e îndreptăţit s-o numească „cel mai filozofic gen de artă“ — afirmă puternic ideea nemuririi umanului, certifică valoarea omului erou şi creator, care lasă ceva în urma sa pe pămînt. Fără această credinţă în om, savurarea obtuză a plăcerilor vieţii şi dorinţa normală de a nu muri s-ar preface într-un izvor al individualismului, al cinismului şi al disperării. Catharsisul tragic este menit să inspire omului sentimentul demnităţii şi superiorităţii sale spirituale.

Alături de celelalte genuri ale artei, cu care nu se concurează ci se completează, tragedia are de îndeplinit în socialism un rol educativ înalt şi de neînlocuit. Comedia e desigur mai „distractivă“, extrem de necesară, ea merită încurajată la rîndul ei fără rezerve. Genul comic are mijloacele sale proprii de a contribui la consolidarea valorilor etice despre care vorbeam; nu susţinem o poziţie exclusivistă. Dar tragedia merge la straturi profunde ale problematicii umane, a căror abordare nu poate fi neglijată. Succesul piesei lui Horia Lovinescu *Moartea unui artist* a fost, cred, semnificativ nu numai pentru calităţile lucrării în sine, ci mai ales pentru că deschidea un drum. Acum cîţiva ani, la Casa

Scanned with OKEN Scanner

studenților din București s-a reprezentat valoroasa tragedie într-un act a lui Al. Mirodan *Cineva trebuie să moară*, inspirată din lupta uteciștilor, și publicul tînăr care umplea sala pînă la refuz a urmărit spectacolul cu adîncă emoție. Mărturisesc că acest lucru mi s-a părut deosebit de îmbucurător, mai ales într-o perioadă în care nu duceam lipsă de comedioare ușurele și nostime, foarte profesional construite uneori și chiar pline de povețe morale (utile, dar rareori zguduitoare).

„Lumea vrea comedii!" Auzim de multe ori acest argument din gura directorilor administrativi ai teatrelor. „Lumea e sătulă de război, de sînge, de orori". Foarte adevărat. „Lumea vrea să se amuze". Adevărat și omenesc. „Lumea nu vrea să-și mai amintească de..." Aici nu mai sînt de acord. Ar fi foarte grav ca la un moment dat să nu ne mai amintim de... Arta trebuie să fie memoria umanității.

Scanned with OKEN Scanner

CE FEL DE MĂIESTRIE ?

Prin dezvoltarea dramaturgiei de idei devine mai anacronic ca oricînd teatrul meşteşugăresc „bine făcut", gol, abil confecţionat după reguli mecanice ale unui succes facil, acele „the well made plays", gen Sardou, cu care se războia încă Shaw. Cum spunea Leonov „astăzi, în dramaturgie, nu se cer profesionişti capabili să pregătească un spectacol distractiv în patru acte, ci în primul rînd cugetători..." William Saroyan exprima o opinie apropiată ironizînd teatrul „loviturilor sigure", devenit artificial „ca o consecinţă a marii dibăcii tehnice risipită pe un material de a doua mînă şi sincronizată cu sensibilităţi de a treia mînă". Camil Petrescu, cu impulsivitatea care-i era proprie, batjocorea în *Addenda la falsul tratat* „maimuţa calofilă" şi cerea autorului dramatic „să rezolve ecuaţiile mai complicate ale istoriei, nu să rămîie la sclipiri asmatice, sau la discursuri, fie şi epatante, de vervă lirică, dar lipite cu pap între ele".

Fiecare epocă şi fiecare progres al artei modifică noţiunile curente despre măiestrie. Noul apare multora insolit şi rebarbativ. Cînd Antoine a început să reprezinte piesele lui Ibsen la Paris, criticul dramatic cel mai notoriu, Francisque Sarcey le-a considerat absolut informe şi neinteligibile. El se întreba maliţios cu ce fel de sos s-o fi preparînd *Raţa sălbatică* ? „Ibsen nu are grijă niciodată să vă prezinte personajele sale, nici să vă expună ideea sau tema piesei sale — scria Sarcey con-

trariat. Eroii vin pe scenă şi se apucă să discute despre problemele lor, fără să ştim cine sînt ei înşişi şi care sînt aceste probleme. În timpul primelor două acte e imposibil, dar absolut imposibil, în ciuda atenţiei celei mai susţinute, de a ghici despre ce este vorba, pentru că oamenii spun un lucru şi nu altul". Piesa e deci „obscură, ea este incoerentă ; ea este insuportabilă". Spectatorii au părut „deconcertaţi şi plictisiţi", ceea ce explică şi faptul, pe care Sarcey nu uită să-l sublinieze, că *Rata sălbatică* nu avea să facă decît două reprezentaţii. *Strigoii* era pentru critic la fel de neclară, iar d-na Alving o „detracată". La premiera *Norei* nu vedea în jurul lui, în sală, decît „figuri consternate". Poate mă înşel în aprecierea teatrului ibsenian, concede dînsul, dar „în orice caz mă înşel cu publicul împreună". Concluzia era că trebuie redescoperit un anume Scribe „care avea cel puţin simţul teatrului, şi care a scris opere cu adevărat amuzante, opere al căror prim merit e de a fi clare". *) Dar de ce să ne mirăm, cînd şi azi mai sînt unii care ar vrea să ne întoarcem la tehnica şi la orizontul spiritual al pieselor lui Scribe !

Reţetele sigure ale vechiului teatru „de agrement" sînt, fără doar şi poate, mult mai la îndemînă. Un pic de dragoste, o aluzie la adulter, cîteva lacrimi, puţin mister, eventual o încercare de sinucidere — şi „succesul" e gata. Dar temele cu adevărat contemporane nu se potrivesc de loc acestor reţete. Să luăm, de exemplu, *Ştafeta nevăzută* de Paul Everac. Autorul tratează o problemă pasionantă, care a trezit un viu interes în rîndurile publicului. Directorul unei uzine este înlăturat pentru incapacitate şi e numit în locul său Anghel Dobrian. În scurt timp uzina dobîndeşte realizări importante ; dar Dobrian îşi dă seama că ele nu-i aparţin, că fostul director Velcescu şi colaboratorii săi, printr-o muncă titanică, în condiţii extrem de grele, au pregătit toate premisele şi i le-au transmis ca pe o „ştafetă nevăzută". Ce va face comunistul Dobrian ? Se va împăuna singur cu meritele sau va lupta pentru reabili-

*) A se vedea Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, volumul VI, Paris, 1902.

Scanned with OKEN Scanner

tarea predecesorului său ? Nu e numai o chestiune de conştiinţă, ci un aspect al formării noilor relaţii umane în socialism. Iar dacă această piesă valoroasă are şi unele defecte (serioase) de construcţie, ele au apărut nu pentru că dramaturgul ar fi renunţat la formele tradiţionale, dar mai de grabă pentru că nu s-a descotorosit de ele cu destul curaj ; aici era utilă, poate, o tehnică absolut nouă, care să permită scenic reliefarea legăturii vii a trecutului cu prezentul, intervenţia opiniei publice, ridicarea conflictului la scară socială şi istorică.

Dramaturgia înaintată a secolului al XX-lea a răsturnat nenumărate canoane pe care le instaurase teatrul de salon sau de interior burghez. Acţiunea nu se mai desfăşoară totdeauna liniar, univoc, se încalcă adesea cronologia pentru a urmări logica ideii, au loc interludii, evocări, reconstituiri, se începe câteodată cu sfîrşitul pentru a cerceta cauzele unui deznodămînt deja cunoscut spectatorilor. Unii dramaturgi se adresează direct publicului, prin intermediul comentatorilor, al crainicilor sau al corului. Se reiau procedee date uitării ale reprezentaţiilor de bîlci, ale antichităţii, ale teatrului elisabethan sau ale commèdiei dell'arte. Această mare libertate a formelor deschide posibilităţi largi de a aduce pe scenă maselе în mişcarea lor istorică, realităţi de o mai amplă rezonanţă omenească, de a face loc în teatru generalizării filozofico-poetice. Dar noile mijloace de expresie, prin bogăţia şi complexitatea lor, sînt mult mai greu de stăpînit. Ele pretind o tehnică subtilă, pentru ca invenţia neîngrădită să nu se preschimbe în confuzie.

Ar fi o greşeală ca în numele înnoirii şi al contemporaneităţii să ridicăm la rangul de principiu insuficienta structurare a materialului dramatic. Oglindirea noului conţinut pune numeroase probleme de măiestrie artistică, nu uşor de rezolvat. În piesele dramaturgilor care abordează conflicte specific contemporane întîlnim adesea o lipsă de stringenţă a conflictului, „miza" pusă în joc este mică iar soluţiile intervin nu o dată pripit, neconvingător. Multe lucrări se caracterizează prin lipsa de autenticitate a situaţiilor, prin schematismul caracterelor, sînt supraîncărcate cu detalii faptice strict informative, anecdotice, nedramatice. Unii autori cred că şi-au făcut

Scanned with OKEN Scanner

datoria față de realism redînd cu o fidelitate plată fapte verosimile sau chiar petrecute în viață ; lipsește în asemenea cazuri *ideea artistică originală* care să prilejuiască o revelație, să provoace o „explozie", o reacție, să angajeze, să nu lase indiferent — și, astfel, să-l conducă pe spectator de la observare la frămîntare, de la nedumerire la înțelegere, de la aparență la esență.

Relațiile profunde ale oamenilor se dezvăluie îndeobște mai viu, mai ascuțit și mai emoționant cînd o ciocnire modifică sau amenință să modifice mersul liniștit al lucrurilor. Marx spunea că trăsăturile intime ale unei societăți apar cel mai puternic și mai limpede nu în perioadele de evoluție lentă, ci în momentele de criză. Acest lucru este perfect valabil și pentru realitățile înfățișate pe scenă. În plus, arta dramatică nu îngăduie, ca alte genuri literare, cum ar fi romanul, zugrăvirea evoluției îndelungate a relațiilor dintre personaje. Teatrul redă numai momentul — sau momentele — de conflict, de izbucnire, de confruntare, momente în care semnificația faptelor dobîndește un accent maxim. E drept că marile ciocniri par a se produce mai ales în perioade de revoluție violentă, în timpul războaielor etc., pe cînd într-o epocă de dezvoltare pașnică nu întîlnești la tot pasul forme spectaculoase de înfruntare între nou și vechi. Această luptă ia aspecte uneori mai puțin directe și vizibile. Cu atît mai necesară este aci fantezia dramaturgului în construirea unor conflicte menite să dezvăluie pe scenă, în numai cîteva ore, transformări sociale, morale, psihologice, produse în urma unor îndelungate acumulări cantitative.

Realitatea cotidiană rămîne banală, cîtă vreme este transpusă pe scenă în locuri comune. E necesară inspirația creatoare ca să țîșnească din roca cenușie la suprafață scînteile de poezie și emoție. Nu trebuie învinovățită tema, cînd conflictul e sărac și plicticos. Cele mai multe capodopere ale teatrului sînt construite pe un motiv extrem de simplu. În jurul eternei povești : „un băiat iubea o fată", Shakespeare a țesut tragedia răscolitoare — actuală încă — a urii dintre oameni, izvorîtă din prejudecăți sălbatice. Urmărind destinul tinerei fete seduse și apoi părăsite — tema favorită a tuturor me-

Scanned with OKEN Scanner

lodramelor din lume — Cehov a înălţat deasupra Trigorinilor şi Treplevilor fără vlagă chipul luminos al Pescăruşului, simbol al artei dăruite oamenilor, simbol al viitorului.

Douăzeci de dramaturgi compun, pe teme „banale", piese neconvingătoare. Al 21-lea sau al 221-lea scrie *Romeo şi Julieta*...

1. CONFLICT ŞI CARACTERE

Discuţiile purtate în ultima vreme între oamenii noştri de teatru au pus un mare accent pe acuitatea conflictului, ca principală condiţie pentru dezvoltarea unei dramaturgii viguroase. Dar pentru a evita simplificările şi schematismul e necesar să depăşim vechea concepţie despre conflict, care se rezuma îndeobşte la lupta între doi eroi : unul întrupare a Binelui, celălalt a Răului — sau, cum e în comedia bulevardieră, unul care înşeală şi altul care e înşelat, sau în fine, cum e în melodramă, unul care greşeşte şi celălalt care iartă, unul care e în primejdie şi celălalt care îl salvează etc.

Vorbind despre specificul construcţiei dramatice în piesele lui Cehov şi Gorki, criticul I. Iuzovski *) subliniază că, în ambele cazuri, nu ciocnirile „particulare" dintre personaje se află pe primul plan, ci un conflict cu caracter general. „Într-adevăr — scrie el cu privire la teatrul lui Cehov — aceste personaje nu se opun atît unul altuia (deseori se pare că stau chiar alături) şi nu se referă atît unul la altul, cît la un adversar care nu este prezent printre ei, care se află dincolo de cadrul scenei, un adversar căruia i se adresează direct sau indirect, cu care intră în raporturi dramatice. Legătura dintre personajele piesei şi acest adversar invizibil, dar vădit şi permanent simţit, creează dramatismul piesei, conflictul ei fundamental". Acest adversar este lumea ostilă în care trăiesc eroii cehovieni, Rusia burghezo-moşierească. În piesele lui Cehov apare şi cîte un reprezentant al acestei lumi (Nataşa din *Trei surori* sau

*) *Tradiţiile dramei ruseşti*, „Teatr" nr. 1, 2 şi 3/1958.

Scanned with OKEN Scanner

Serebreakov din *Unchiul Vania)*, dar numai ca „un simbol, ca un indiciu şi o aluzie la existenţa acestui adversar principal". A identifica un asemenea personaj concret cu realitatea exterioară ostilă înseamnă — arată Iuzovski — a slăbi şi minimaliza conflictul piesei. „Nu degeaba eroii lui Cehov vorbesc şi în dialoguri şi în monoloage despre viaţă — despre viaţa la care năzuiesc, spre care tind şi pe care o cheamă, şi despre cea reală, existentă, pe care o resping, o reneagă şi ale cărei victime sînt".

La Gorki, observă criticul în continuare, conflictul general îl constituie lupta grupurilor sociale, delimitarea ideologică dintre clase. „Se înţelege că aspiraţiile şi interesele individuale îşi au rolul lor, dar nu hotărîtor, ci accesoriu, manifestîndu-se ca pretext şi nu ca o cauză, ca întîmplare, ca latură exterioară a unor tendinţe mai profunde, care călăuzesc aceste persoane..." În *Micii burghezi*, de pildă, Gorki îşi împarte eroii în tabere: „Nil şi Bessemenov sînt personajele principale ale celor două tabere, dar relaţiile dintre ei nu sînt rînduite după tradiţie, ca o luptă între doi indivizi, ca un duel între eroi, deşi ei reprezintă în măsura cea mai deplină, în împrejurările date, grupurile sociale respective. Ei sînt figurile centrale de ambele părţi ale acestei mese de şah, dar fără armata de pioni şi figuri secundare jocul se opreşte şi nu face nici un pas mai mult. Lupta are un caracter de masă". Iuzovski demonstrează, astfel, că la conflictele pieselor lui Gorki participă toate personajele, fără excepţie; dacă însă regizorul face abstracţie de acest conflict general şi se opreşte doar asupra relaţiilor individuale dintre personaje, dacă el reduce o piesă ca *Azilul de noapte* la triunghiul amoros Pepel-Nataşa-Vasilisa, atunci multe personaje vor părea „inutile", discuţiile lor „de prisos", iar textul în ansamblul lui greoi, lipsit de dinamism. Asemenea eşecuri pot proveni, fie din faptul că regizorul se resemnează cu gîndul că dramaturgia lui Cehov şi Gorki este „lipsită de acţiune" şi o prezintă ca atare, fie că pune în centrul atenţiei mărunţele conflicte particulare, golite de semnificaţii largi, transformînd drama de idei (inclusiv

Scanned with OKEN Scanner

în cazul unor piese de Ibsen, Shaw) într-o banală melodramă.

Trăsături asemănătoare, în ce privește construcția conflictului și acțiunii scenice, întîlnim la mulți dintre dramaturgii de frunte din secolul nostru. Ca și la Cehov, eroii unor lucrări ale lui Arthur Miller se găsesc în conflict nu atît cu niște inamici vizibili pe scenă, cît cu realitatea înconjurătoare. (*Moartea unui comis voiajor, Îmi amintesc două zile de luni*). În piesele lui O'Casey vom reîntîlni cele două tabere gorkiene, antrenate într-un conflict ideologic la care iau parte numeroase personaje aparent „secundare" sau chiar „inutile", din punctul de vedere al intrigii tradiționale. Firește, soluțiile filozofico-sociale, modalitățile artistice alese și particularitățile stilistice diferă foarte mult de la un autor la altul. Dar teatrul realist contemporan tinde să reflecte raporturile dintre om și societate — în ultimă instanță dintre clase și grupuri sociale. De aceea Brecht pretindea actorilor să înfățișeze toate întîmplările prin care trec eroii pe scenă ca pe niște evenimente istorice :

Cînd vă citiți rolurile
Studiindu-le, gata oricînd să le priviți cu surprindere,
Căutați noul și vechiul, căci vremea noastră
Și vremea copiilor noștri este vremea luptei
Noului cu vechiul...

Concepțiile sau forțele sociale opuse pot fi întrupate pe scenă în personaje cu caracter exponențial. Dramaturgia revoluționară a creat eroi-model de o forță simbolică, eroi profund reprezentativi, deși (ori mai degrabă tocmai prin faptul că) depășesc media statistică. De sigur că femeile-comisar, trimise să restabilească ordinea pe vase cuprinse de anarhie, nu au constituit în timpul revoluției un fenomen frecvent (se pare, de altfel, că Larisa Reissner e unicul caz real cunoscut), dar Vișnevski și-a ales anume o eroină pentru a reliefa, în contrast cu forțele fizice care se măsoară, tăria morală a comunistului, puterea de pătrundere a ideilor leniniste. Valoarea artistică a unor asemenea figuri exemplare n-ar putea fi înțeleasă în afara înfruntării mai

Scanned with OKEN Scanner

largi, mai generale, între două lumi. *Tragedia optimistă* este o piesă bună, în primul rînd pentru că surprinde acest conflict în imagini puternice. Comisarul este un factor activ în cadrul acestei lupte, iar nu un fel de *deus ex machina*, ca unii eroi „pozitivi" de carton aflați în afara conflictului sau deasupra lui.

În dramaturgia realistă modernă interesează nu doar eroul, ci relațiile sale cu lumea actuală. Spiritul epocii și problematica ei majoră își pot găsi un puternic ecou într-o piesă și fără ca ea să aducă nemijlocit în scenă prototipuri. În chestiunea aceasta, ni se pare interesant să ne adresăm istoriei teatrului, pentru că nimeni nu poate să dea o rețetă. Cum au rezolvat această problemă mari autori, care au fost deschizători de drumuri ai teatrului contemporan? La Cehov sau la Gorki punctul de vedere înaintat nu este exprimat întotdeauna de un erou eminent. Astrov, unchiul Vania nu sînt, oare, în ultima instanță, niște oameni care nu s-au realizat și au căzut în patima beției? În *Egor Bulîciov și alții*, un negustor înspăimîntat de moarte e cel care rostește lucrurile cele mai profunde și mai răscolitoare despre apropierea revoluției. Brecht, dramaturg „didactic" nu ia cazul lui Giordano Bruno care a murit pe rug, ci al lui Galileo Galilei, adică al unui om care a cedat la un moment dat tiraniei, dezamăgindu-și susținătorii. În *Mutter Courage* lipsește de asemenea eroul pozitiv, dar prin intermediul unei vivandiere inconștiente și domnice de cîștig își face drum mesajul umanist al piesei, auzit cu emoție și înțeles în toate colțurile lumii.

Conflictul de idei nu presupune în chip necesar o polarizare a tipurilor la extremele pozitiv-negativ. „Trăsăturile pozitive și negative — spune Horia Lovinescu — coexistă deseori în conștiința aceluiași om și faptul acesta, împreună cu libertatea de a alege, face din omul obișnuit al zilelor noastre un personaj de teatru infinit mai nuanțat și dramatic". *) Complexitatea eroilor nu exclude și nu atenuează ciocnirea pozițiilor ideologico-morale. Esențială nu este dozarea farmaceutică a elementelor pozitive și negative, ci rezul-

*) „Teatrul", nr. 1, 1965, p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

tanta operei artistice, tendința ei. Ohlopkov avea dreptate spunînd odată că într-o piesă de teatru nu trebuie să existe neapărat eroi ideali, dar trebuie să existe idealuri.

Numai o cunoaștere superficială a putut face ca, în unele piese, comuniștii, oamenii cei mai înaintați ca poziție socială, să apară ca niște personaje fără frămîntări, care și-au rezolvat toate problemele și nu mai au altceva de făcut decît să emită sentințe folositoare altora. Nu există soluții gata pentru toate împrejurările vieții, întotdeauna trebuie să alegi. În vreme ce alții ezită sau caută să se sustragă de la răspundere, comunistul e dator să ia o atitudine, să aleagă între posibilitățile concrete ce se prezintă, oricît de grea sau de dureroasă ar putea fi cîteodată această alegere. El nu poate rămîne niciodată indiferent și nici nu se poate opri la jumătatea drumului, nu poate să nu ducă disputa pînă la ultimele consecințe. În *Steaua polară*, de Sergiu Fărcășan, deschizînd lupta contra falselor autorități în știință, comunistul Pavel Proca se învinuiește și pe sine ca unul care a cultivat admirația necritică față de profesorul Athanasescu. Proca se bate — cu vehemență, cu sinceritate, cu farmec uman — pentru triumful concepțiilor înaintate, nu ca posesor exclusiv al adevărului absolut, ci în calitate de om care a sesizat mai devreme decît alții erori la care el însuși a contribuit într-o măsură ; în diferendul de idei, dramaturgul nu-l „ajută" să ocolească stîncile primejdioase, îl împinge chiar spre ele, obligîndu-l să se verifice, să răspundă argumentelor serioase ale Brînduței, ale lui Mocanu ori ale lui Athanasescu. Cu toate greșelile și contradicțiile sale, eroul căruia nevasta îi spune „fachir pe cuie" respiră o forță reală. Capacitatea de convingere a ideilor înaintate nu stă în perfecțiunea eroului, ci în autenticitatea dramei pe care el o trăiește. Teodor Mazilu recunoștea într-o discuție că nu i-au reușit personajele pozitive deoarece a fost „obsedat mai mult de adevărul general, abstract pe care îl prezenta eroul decît de acuitatea și umanitatea lui". *)

*) „Contemporanul", nr. 48, 1964.

Scanned with OKEN Scanner

În teatrul de idei caracterul „bun" şi caracterul „rău" nu sînt noţiuni în sine, ele se definesc prin poziţia personajelor în conflictul general la care iau parte. Contrastele ascuţite ale epocii noastre n-au mai lăsat pic de îndoială asupra a ceea ce înseamnă „bunătatea" pur subiectivă (glorificată, de obicei, de melodrama burgheză). Dramaturgia contemporană cunoaşte nu puţine personaje ale căror „însuşiri sufleteşti" se dovedesc aparente şi false cînd sînt supuse verificării practice: militarul cu purtări cavalereşti, care-şi adoră soţia, dar o trădează, pentru că este un gardist alb (*Liubov Iarovaia* de Treniov); patronul care-şi sărută şoferul la beţie, dar cînd se trezeşte devine — prin compensaţie — şi mai neomenos, pentru că este şi rămîne un exploatator (*Domnul Puntila şi sluga sa Matti* de Brecht); presupusul răzvrătit, de fapt un mic burghez cu ifose, care dîrdîie de frică în vreme ce o fată curajoasă se jertfeşte pentru a-l salva (*Umbra unui franc-tiror* de Sean O'Casey).

Passacaglia de Titus Popovici se îndepărtează, de asemenea, de concepţia perimată asupra caracterelor considerate în mod abstract şi propune criterii *sociale* de valorificare umană. (Sensul înnoitor al acestei poziţii artistice n-a fost înţeles de toată lumea la premieră.) Eroii cu care facem cunoştinţă la începutul piesei au stat timp de patru ani într-o izolare aproape completă. Andrei, tînăr pianist cu posibilităţi excepţionale, a dezertat din armata antonesciană şi s-a ascuns în casa profesorului său, pentru a nu lua parte la război şi a-şi cultiva, în acest răstimp, talentul. Bătrînul profesor de muzică şi fiica lui, Ada, şi-au consacrat întreaga existenţă ocrotirii sale. Dar, închis cu muzica sa ca sub un clopot de sticlă, Andrei ajunge să vadă în artă nu expresia unor adevăruri şi sentimente omeneşti, ci un scop în sine. Nepregătit pentru luptele vieţii şi închipuindu-şi că poate rămîne „în afara lor", neştiind să-şi recunoască prietenii şi duşmanii, el are naivitatea de a se încrede în „confesiunile" ofiţerului nazist Knapp — nimerit din întîmplare în casa lor — şi de a-i destăinui că e dezer-

Scanned with OKEN Scanner

tor. Urmarea e tragică. Profesorul de filozofie idealistă Knapp — aşa-zis „intelectual", care cu cîteva clipe înainte ceruse să i se cînte Passacaglia şi perorase despre „absurditatea existenţei umane" — frînge, împreună cu alţi doi fascişti, degetele pianistului, nimicindu-i pentru totdeauna cariera muzicală. Nu sînt descrişi aici, pur şi simplu, oameni buni sau răi, sinceri sau vicleni, sensibili sau grosolani. Oberleutnantul Knapp, înainte de a-şi dezvălui cruzimea, este capabil să savureze cu ochii întredeschişi muzica lui Bach. Andrei, solitarul, are un moment de comunicativitate şi sinceritate deplină... dar faţă de un fascist. Autorul cercetează sever, fără cruţare, cît valorează în monedă reală, în fapte, „sentimentele elevate" sau „bunele intenţii".

Dialectica modernă a caracterelor infirmă definitiv şi unele prejudecăţi privitoare la sfera comicului. După cum se ştie, Bergson dădea rîsului un sens exclusiv critic (împotriva acelora care nu se adaptează societăţii date), el considera că rîsul este făcut ca să intimideze umilind, şi chiar dacă în el se amestecă uneori o undă de simpatie, ea nu poate fi decît fugară. Istoria literaturii şi a teatrului demonstrează cu prisosinţă că nu este aşa (să ne amintim de eroii comici populari, de Till Eulenspiegel, de comediile lui Beaumarchais etc). Am văzut că în dramaturgia contemporană comicul se amestecă deseori cu tragicul. În condiţiile trecerii la socialism se dezvoltă o formă aparte a comicului „pozitiv". Laturile noi ale caracterului, dezvăluindu-se brusc sau într-o manieră neaşteptată, pot prilejui vii contraste comice. De exemplu în *Mielul turbat* de A. Baranga, furia cu care Spiridon Biserică îi demască pe conducătorii necinstiţi ai cabinetului tehnic este cu atît mai ilariantă — şi mai relevantă totodată — cu cît eroul părea la început mai „docil".

Un umor suculent şi original străbate comedia lui V. Em. Galan *Prietena mea Pix*. Autorul surprinde cu fineţe farmecul tinereţii de astăzi, trăite din plin, însetate de bucurie şi frumuseţe. Paul şi cu prietena lui Mihaela, pe care încă din şcoală o porecliseră Pix pentru că „...ştiţi... e mică", sînt doi adolescenţi foarte,

Scanned with OKEN Scanner

foarte fragezi, care abia păşesc în viaţă, dar păşesc cu o încredere, cu o puritate a sentimentelor, molipsitoare. Desigur că ei mai dau dovadă de naivitate, de stîngăcie, dar aceasta nu înseamnă că n-ar fi pregătiţi pentru viaţă. Dimpotrivă, sînt pregătiţi pentru o existenţă curată, nealterată de lăcomie, de ploconirea în faţa banului. Ei au crescut într-o ambianţă nouă, au învăţat din copilărie să se poarte sincer şi deschis, să preţuiască dragostea şi prietenia adevărată, să respecte demnitatea omului. Iar dacă le mai apar în cale vestigii ale vechii morale filistine, vor şti să se apere — cu toată lipsa de experienţă şi timiditatea vîrstei. *Prietena mea Pix* reflectă formarea unor noi relaţii între oameni şi a unor noi concepţii, manifestate deseori în lucruri aparent mărunte, pe lîngă care unii trec fără să le observe. Printre cei care nu le-au dat atenţie se află şi Mastacan, tatăl lui Paul. Deşi, ca inginer constructor, depune o muncă utilă, el încă nu înţelege că s-a schimbat ceva şi în mentalitatea, în felul de a fi al oamenilor, în raporturile lor intime. În această privinţă, el a rămas la filozofia înapoiată a „bîtei", a interesului privat impus brutal, fără scrupule. Aceasta îl determină să trateze cu grosolănie prietenia delicată dintre Paul şi Mihaela. Dar în faţa rezistenţei fiului său, a dezaprobării prietenilor şi a propriei sale soţii, Mastacan va trebui să facă paşi spre înţelegerea realităţii ce-l înconjură.

Personajul comic nu este, însă, „negativul" Mastacan, ci în primul rînd simpatica eroină a piesei, Pix. Candoarea ei provoacă nu o dată rîsul spectatorilor — un rîs prietenos, care o face incomparabil mai puternică de cît Mastacan. Şi nu este, oare, dezarmantă mirarea neprefăcută a adolescentei, care se minunează descoperind că Mastacan nu ştie chiar „nimic-nimic" despre dragoste, despre ceea ce înseamnă dragostea adevărată ? Sau inocenţa absolut sinceră cu care micuţa Pix îşi exprimă regretul că „nu s-a ocupat de el", de Mastacan ? Unde s-a mai văzut ca o puştancă de cincisprezece ani să se ocupe de educarea unui inginer în toată firea, tată de familie ? Rîdem, dar aici rîsul ex-

Scanned with OKEN Scanner

foarte fragezi, care abia păşesc în viaţă, dar păşesc cu o încredere, cu o puritate a sentimentelor, molipsitoare. Desigur că ei mai dau dovadă de naivitate, de stîngăcie, dar aceasta nu înseamnă că n-ar fi pregătiţi pentru viaţă. Dimpotrivă, sînt pregătiţi pentru o existenţă curată, nealterată de lăcomie, de ploconirea în faţa banului. Ei au crescut într-o ambianţă nouă, au învăţat din copilărie să se poarte sincer şi deschis, să preţuiască dragostea şi prietenia adevărată, să respecte demnitatea omului. Iar dacă le mai apar în cale vestigii ale vechii morale filistine, vor şti să se apere — cu toată lipsa de experienţă şi timiditatea vîrstei. *Prietena mea Pix* reflectă formarea unor noi relaţii între oameni şi a unor noi concepţii, manifestate deseori în lucruri aparent mărunte, pe lîngă care unii trec fără să le observe. Printre cei care nu le-au dat atenţie se află şi Mastacan, tatăl lui Paul. Deşi, ca inginer constructor, depune o muncă utilă, el încă nu înţelege că s-a schimbat ceva şi în mentalitatea, în felul de a fi al oamenilor, în raporturile lor intime. În această privinţă, el a rămas la filozofia înapoiată a „bîtei", a interesului privat impus brutal, fără scrupule. Aceasta îl determină să trateze cu grosolănie prietenia delicată dintre Paul şi Mihaela. Dar în faţa rezistenţei fiului său, a dezaprobării prietenilor şi a propriei sale soţii, Mastacan va trebui să facă paşi spre înţelegerea realităţii ce-l înconjură.

Personajul comic nu este, însă, „negativul" Mastacan, ci în primul rînd simpatica eroină a piesei, Pix. Candoarea ei provoacă nu o dată rîsul spectatorilor — un rîs prietenos, care o face incomparabil mai puternică de cît Mastacan. Şi nu este, oare, dezarmantă mirarea neprefăcută a adolescentei, care se minunează descoperind că Mastacan nu ştie chiar „nimic-nimic" despre dragoste, despre ceea ce înseamnă dragostea adevărată ? Sau inocenţa absolut sinceră cu care micuţa Pix îşi exprimă regretul că „nu s-a ocupat de el", de Mastacan ? Unde s-a mai văzut ca o puştancă de cincisprezece ani să se ocupe de educarea unui inginer în toată firea, tată de familie ? Rîdem, dar aici rîsul ex-

primă o surprindere plăcută. Umorul pozitiv — alături de cel satiric — devine un suport al noului împotriva gîndirii înapoiate.

2. SITUAŢIA DRAMATICĂ

Investindu-şi eroii cu posibilitatea de a transforma lumea, dramaturgia de idei acordă acţiunii o importanţă de prim ordin. Gorki lua ca punct de plecare al cunoscutului său articol *Despre piese* cuvintele lui Goethe: „La început a fost acţiunea". *Dramă* înseamnă în greceşte mişcare, acţiune.

Sartre arată că burghezia nu mai doreşte azi un teatru de acţiune, un teatru care s-o neliniştească prin ideea de act, de schimbare. Chiar dacă adoptă o formulă nonconformistă, teatrul static, anistoric, care „suprimă" timpul, „desfiinţează" trecutul şi viitorul, rămîne un teatru burghez. Iată, de exemplu, piesa lui Jacques Audiberti, *Efectul Glapion*. La un pahar de whisky, doctorul Blaise şi infirmiera sa, Monique, povestesc căpitanului de jandarmi întîmplările prin care au trecut exact cu un an în urmă. Vedem cum în apartamentul doctorului îşi face apariţia căpitanul de jandarmi; Monique îl anunţă că Blaise ar fi la vînătoare, iar căpitanul se retrage pentru a se întoarce imediat în straiele unei bătrîne cliente. Apoi, leapădă fusta şi se prezintă sub înfăţişarea unui periculos bandit. Doctorul îl aşază pe o ciudată masă electrică şi îi întinde trupul ca într-un pat al lui Procust, pînă cînd „pacientul" improvizat începe să aiureze. Vorbind în neştire, el dezvăluie că este, de fapt, baronul Frombellbed, aghiotantul prinţesei Augusta, care a dispărut de la „curte". Baronul propune infirmierei să joace rolul prinţesei şi o îmbracă într-o toaletă de mare gală. Blaise e sedus, se îndrăgosteşte de ea. Apoi, Monique redevine ea însăşi iar Blaise redevine indiferent. Baronul apare din nou. Prinţesa e bolnavă. Doctorul îi face o injecţie şi prinţesa moare. Monique trebuie să o înlocuiască încă o dată. Se îmbracă iar în toaleta princiară şi — după alte cîteva peripeţii de

Scanned with OKEN Scanner

același gen — evocarea ia sfîrșit. Cele trei personaje se regăsesc în jurul mesei. Căpitanul de jandarmi este contrariat și protestează împotriva supoziției că el ar fi apărut în casa doctorului deghizat în bandit. Dar Blaise își liniștește oaspetele, în replica finală : „Calmează-te, bătrîne. Calmează-te. Acum, ascultă-mă. D-ta pretinzi, la un interval de douăsprezece luni, să triezi evenimentele, să pui de o parte pe cele care s-au produs și de altă parte pe cele care ar fi putut să se producă". Aceasta ar fi — după opinia pe care o exprimă Blaise — un lucru imposibil și inutil. E ceea ce autorul numește „efectul Glapion" : „Mintea fiecăruia interpretează și modifică, în felul ei, comedia generală pe care o jucăm cu toții, fără să-i știm nici titlul, nici autorul. Această comedie (...) este existența. Noi trei, iată, sîntem aici, vizibili, cu inimile calde, cu creierii în efervescență, cu pîntecele împănate de dorinți. Ce va mai rămîne, totuși, peste cîtva timp din scena actuală, unde totul are aerul atît de solid, atît de definitiv ? Noi ne scăldăm cu toții în efectul Glapion. Plutim și ne topim în marele glapionaj glapionizant universal". Piesa conține și o intenție ironică la adresa romanțiozității mic-burgheze a infirmierei Monique (care visează toalete princiare ca să-l seducă pe medic), dar concluzia mai generală este că nu există o legătură obiectivă între cauză și efect, iar faptele noastre — bune sau rele — se echivalează, deoarece pierim cu toții și de pe urma noastră nu va rămîne nimic.

Pentru Brecht, dimpotrivă, tocmai faptele au importanță, ele constituie verificarea ideilor, a valorilor și caracterelor. Brecht sublinia că epicul ca atare nu este o noutate stilistică și că în teatrul său epicul este „o categorie socială și nu o categorie a esteticii formale". Forma epică este propice oglindirii mișcării istorice pe scenă și e semnificativ că epocile de mari transformări sociale au dat naștere tendinței spre epic în dramaturgie. În teatrul revoluționar contemporan întîlnim frecvent piesa-frescă, a cărei acțiune antrenează un număr mare de personaje și ne poartă — prin succesiunea rapidă a tablourilor — în medii diverse, împletind destinul eroilor individuali cu al mulțimilor, ridicînd

Scanned with OKEN Scanner

conflictele la scara luptei dintre clase. Această năzuinţă de a lărgi cadrul social al acţiunii se reflectă şi în dramaturgia românească de după Eliberare, în lucrări ca *Bălcescu* de Camil Petrescu, *Cumpăna* de Lucia Demetrius, *Cetatea de foc* şi *Minerii* de M. Davidoglu, *Anii negri* de A. Baranga şi N. Moraru, *Ultimul mesaj* de Laurenţiu Fulga ş.a.

Reuşita acestui gen de piese depinde în mare măsură de felul cum numeroasele părţi componente se interferează şi se completează reciproc. Cînd intervin hiaturi, repetări, acţiuni divergente, conflicte marginale neduse pînă la capăt, lucrarea devine stufoasă, descusută. Acesta este motivul pentru care a fost criticată, de pildă, piesa lui Dan Tărchilă *Marele fluviu îşi adună apele*. Alcătuită din multe „pîrîiaşe", ea nu le aduna în albia unei idei diriguitoare, ci doar le integra într-un context istoric foarte general ; lipsea, de aceea, încordarea dramatică, piesa era statică, deşi cuprindea întîmplări cu duiumul. Bine construită din acest punct de vedere este piesa Luciei Demetrius *Trei generaţii*. Unul şi acelaşi act — al căsătoriei — este reluat în trei ipostaze istorice radical diferite, fiecare episod comunicîndu-ne datele emoţionale necesare confruntării propuse.

Teatrul realist modern nu cunoaşte barierele rigide ale unităţii de timp şi de spaţiu, sare peste ani sau chiar peste generaţii, trece fără sfială peste distanţele geografice. Dar unitatea de acţiune n-a fost abolită ; ea a căpătat doar o altă formă. Dacă la clasicii francezi, de pildă, principiul în jurul căruia se grupau etapele acţiunii era dezvăluirea unui caracter, a unei pasiuni, a unui sentiment, acum axul îl constituie lupta de idei. Liviu Ciulei, subliniind că piesa *Caragiale în vremea lui* de Camil Petrescu aparţine unei formule moderne apropiate teatrului epic, spunea : „Curba dinamică emoţională a acestei modalităţi teatrale nu este formată din «lovituri de teatru», din convergenţa acţiunii spre scena a doua a celui de-al III-lea act, spre rezolvarea prin suspensuri, unitate de timp sau alte canoane dramatice clasice, ci se bazează pe tensiunea luptei de idei, pe *trăirea* acesteia de către personajul central. Iată ceea ce

Scanned with OKEN Scanner

conflictele la scara luptei dintre clase. Această năzuinţă de a lărgi cadrul social al acţiunii se reflectă şi în dramaturgia românească de după Eliberare, în lucrări ca *Bălcescu* de Camil Petrescu, *Cumpăna* de Lucia Demetrius, *Cetatea de foc* şi *Minerii* de M. Davidoglu, *Anii negri* de A. Baranga şi N. Moraru, *Ultimul mesaj* de Laurenţiu Fulga ş.a.

Reuşita acestui gen de piese depinde în mare măsură de felul cum numeroasele părţi componente se interferează şi se completează reciproc. Cînd intervin hiaturi, repetări, acţiuni divergente, conflicte marginale neduse pînă la capăt, lucrarea devine stufoasă, descusută. Acesta este motivul pentru care a fost criticată, de pildă, piesa lui Dan Tărchilă *Marele fluviu îşi adună apele*. Alcătuită din multe „pîrîiaşe", ea nu le aduna în albia unei idei diriguitoare, ci doar le integra într-un context istoric foarte general ; lipsea, de aceea, încordarea dramatică, piesa era statică, deşi cuprindea întîmplări cu duiumul. Bine construită din acest punct de vedere este piesa Luciei Demetrius *Trei generaţii*. Unul şi acelaşi act — al căsătoriei — este reluat în trei ipostaze istorice radical diferite, fiecare episod comunicîndu-ne datele emoţionale necesare confruntării propuse.

Teatrul realist modern nu cunoaşte barierele rigide ale unităţii de timp şi de spaţiu, sare peste ani sau chiar peste generaţii, trece fără sfială peste distanţele geografice. Dar unitatea de acţiune n-a fost abolită ; ea a căpătat doar o altă formă. Dacă la clasicii francezi, de pildă, principiul în jurul căruia se grupau etapele acţiunii era dezvăluirea unui caracter, a unei pasiuni, a unui sentiment, acum axul îl constituie lupta de idei. Liviu Ciulei, subliniind că piesa *Caragiale în vremea lui* de Camil Petrescu aparţine unei formule moderne apropiate teatrului epic, spunea : „Curba dinamică emoţională a acestei modalităţi teatrale nu este formată din «lovituri de teatru», din convergenţa acţiunii spre scena a doua a celui de-al III-lea act, spre rezolvarea prin suspensuri, unitate de timp sau alte canoane dramatice clasice, ci se bazează pe tensiunea luptei de idei, pe *trăirea* acesteia de către personajul central. Iată ceea ce

Scanned with OKEN Scanner

— după mine — constituie şi principalul element de legătură al întregii lucrări". *)

Piesele bulevardiere — şi îndeosebi cele poliţiste — par a avea foarte multă „acţiune". Cum remarcă, însă, Sartre, vorbind despre teatrul burghez în genere, aceasta nu este „acţiunea omului", ci „acţiunea autorului care construieşte evenimentele". Ea nu are nimic comun cu transformarea efectivă a vieţii, e lipsită de consecinţe sociale. Pe de altă parte, teatrul aşa-zis „uşor", care nu-şi propune altceva decît să ofere spectatorului o trecere de vreme agreabilă, a mers — în numele „acţiunii rapide şi atrăgătoare" — pînă la suprimarea deplină a biografiei personajelor, a trecutului lor. Protestînd împotriva acestei superficialităţi, Arthur Miller arată că „readucerea trecutului în prezent", destinată să explice legăturile cauzale, conexiunea dintre act şi consecinţele lui, nu este opusă dinamismului — şi dă ca exemplu teatrul lui Ibsen. „Într-adevăr, acesta este un teatru profund dinamic, deoarece trecutul îndepărtat nu e niciodată elaborat decît pentru a ne face să înţelegem prezentul în toată plenitudinea sa, ca un moment în fluxul temporal, iar nu, ca în atîtea piese moderne, o situaţie atemporală fără rădăcini". **)

Înlăturarea intrigii „tradiţionale" a pieselor de tip comercial nu trebuie deci confundată cu eliminarea acţiunii în genere. E drept că Ibsen, Cehov, Gorki au desfiinţat vechea acţiune zgomotoasă, au scris piese în care oamenii stau la masă, în jurul ceştilor de ceai, şi în vremea aceasta, pe nesimţite, soarta lor ia întorsături hotărîtoare. Acesta este însă un nou tip de acţiune, nu înseamnă cîtuşi de puţin renunţare la acţiune. Să nu uităm că Cehov este acela care a spus că dacă o puşcă apare în actul I, ea trebuie neapărat să tragă în cel de-al III-lea. Reproducerea aparent nemijlocită a cotidianului în piesele lui Cehov ascunde o construcţie dramatică solidă, la fel cum osatura barelor metalice este cuprinsă — invizibil — în corpul betonului armat. Spectaculosul exterior al teatrului pur „distractiv" este înlocuit printr-o

*) „Gazeta literară", nr. 42, 1964.

**) Arthur Miller, Introducere la volumul *Théâtre*, p. 30.

— după mine — constituie şi principalul element de legătură al întregii lucrări". *)

Piesele bulevardiere — şi îndeosebi cele poliţiste — par a avea foarte multă „acţiune". Cum remarcă, însă, Sartre, vorbind despre teatrul burghez în genere, aceasta nu este „acţiunea omului", ci „acţiunea autorului care construieşte evenimentele". Ea nu are nimic comun cu transformarea efectivă a vieţii, e lipsită de consecinţe sociale. Pe de altă parte, teatrul aşa-zis „uşor", care nu-şi propune altceva decît să ofere spectatorului o trecere de vreme agreabilă, a mers — în numele „acţiunii rapide şi atrăgătoare" — pînă la suprimarea deplină a biografiei personajelor, a trecutului lor. Protestînd împotriva acestei superficialităţi, Arthur Miller arată că „readucerea trecutului în prezent", destinată să explice legăturile cauzale, conexiunea dintre act şi consecinţele lui, nu este opusă dinamismului — şi dă ca exemplu teatrul lui Ibsen. „Într-adevăr, acesta este un teatru profund dinamic, deoarece trecutul îndepărtat nu e niciodată elaborat decît pentru a ne face să înţelegem prezentul în toată plenitudinea sa, ca un moment în fluxul temporal, iar nu, ca în atîtea piese moderne, o situaţie atemporală fără rădăcini". **)

Înlăturarea intrigii „tradiţionale" a pieselor de tip comercial nu trebuie deci confundată cu eliminarea acţiunii în genere. E drept că Ibsen, Cehov, Gorki au desfiinţat vechea acţiune zgomotoasă, au scris piese în care oamenii stau la masă, în jurul ceştilor de ceai, şi în vremea aceasta, pe nesimţite, soarta lor ia întorsături hotărîtoare. Acesta este însă un nou tip de acţiune, nu înseamnă cîtuşi de puţin renunţare la acţiune. Să nu uităm că Cehov este acela care a spus că dacă o puşcă apare în actul I, ea trebuie neapărat să tragă în cel de-al III-lea. Reproducerea aparent nemijlocită a cotidianului în piesele lui Cehov ascunde o construcţie dramatică solidă, la fel cum osatura barelor metalice este cuprinsă — invizibil — în corpul betonului armat. Spectaculosul exterior al teatrului pur „distractiv" este înlocuit printr-o

*) „Gazeta literară", nr. 42, 1964.

**) Arthur Miller, Introducere la volumul *Théâtre*, p. 30.

mişcare interioară, nu mai puţin dinamică. Să luăm, de pildă, *Unchiul Vania*. Oare, în primele două acte, care se desfăşoară în grădina şi, respectiv, în sufrageria conacului, nu se întîmplă nimic, eroii stau doar în jurul samovarului şi discută ? Dimpotrivă, se petrec multe lucruri grăitoare din punct de vedere dramatic. Vedem cum sosirea Serebreakovilor a dat peste cap întreaga rînduială a casei şi a răvăşit existenţa lui Voinitki ; acesta din urmă e mereu în ceartă cu profesorul şi îşi mărturiseşte dragostea Elenei Andreevna ; chiar şi această femeie leneşă, care nu face decît să vegeteze tot timpul, ia parte la acţiune, respinge iubirea lui Voinitki şi manifestă interes pentru doctorul Astrov, se împacă cu Sonia şi îşi asumă misiunea de a vorbi doctorului despre dragostea Soniei, apoi, emoţionate, încearcă amîndouă să obţină o clipă de frumuseţe, de muzică. Sonia aleargă la Serebreakov şi se întoarce cu răspunsul trist : „Nu-i voie". Tensiunea creşte continuu, cuprinzînd toate personajele piesei şi pregătind ciocnirea culminantă, împuşcătura din actul al III-lea.

De altfel, în piesele lui Cehov întîlnim multe evenimente spectaculoase — incendiu, decepţie sentimentală, adulter, duel, sinucidere etc. De ce ? Din acelaşi motiv pentru care asemenea momente capitale sînt nelipsite în tragedia antică ori la Shakespeare. Pentru că, ceea ce numim teatru „major" nu poate exista fără a pune în cauză probleme fundamentale ale oamenilor, probleme de viaţă şi de moarte.

Privite sub latura lor sentimental-lacrimogenă, asemenea evenimente spectaculoase pot da o melodramă de prost gust. Teatrul de idei nu ocoleşte aceste aspecte de viaţă, dar analizează cauzele lor, în contextul ciocnirilor sociale. Sinuciderea lui Matei din *Citadela sfărîmată* are o semnificaţie ideologică. Nu interesează acţiunea pentru reacţiile fiziologice pe care le poate stîrni sau pentru a aţîţa simpla curiozitate a spectatorului, ci pentru a surprinde personajele în momente hotărîtoare ale existenţei lor şi a lumina mobilurile care le determină faptele. Arătînd că dizolvarea intrigii dramatice „duce în chip inevitabil la secătuirea textului de bogăţia concretă a faptelor", la „desfiinţarea a ceea ce este viu în

Scanned with OKEN Scanner

individ şi poate acţiona", Al. Mirodan scria : „Nisipul nu suportă nici castele, nici piese de teatru". *)

Din teatrul de idei a dispărut supremaţia tradiţionalelor „treizeci şi şase de situaţii dramatice", limitate la schema unor conflicte particulare. Nucleul acţiunii îl constituie aici situaţia cu caracter istoric, situaţia care implică pentru eroi alegerea unei poziţii faţă de problemele capitale ale vremii lor, îi obligă să ia cunoştinţă de raporturile lor, de răspunderile lor (sau demonstrează că eroii nu înţeleg aceste răspunderi, ori fug de ele). În *Oameni care tac* de Al. Voitin, un grup de persoane sînt închise într-un beci al Siguranţei. Dintre cei şapte arestaţi numai doi sînt comunişti, dar tăria lor de caracter constituie un exemplu şi pentru ceilalţi. În contact cu comuniştii, profesorul Banu va începe să înţeleagă de ce un om cinstit nu poate rămîne indiferent faţă de nenorocirile prin care trece patria sa, studentul Mihai va sesiza mai bine legătura directă dintre respectul pentru adevăr şi cultură şi ura contra fascismului, muncitoarea textilistă Maria va şti de acum înainte că există o forţă care luptă pentru viitorul fericit al copilului ei ; în fine, negustorul ambulant Zigu şi cîntăreaţa Flora — puşi în aceeaşi celulă pentru a-i spiona — vor refuza să-i trădeze. Noaptea petrecută în închisoare se transformă pentru toate personajele piesei într-o probă edificatoare artistic. *Oamenii învinş*, a doua piesă a trilogiei aduce în scenă aceiaşi eroi, dar ei nu mai sînt puşi în faţa unor încercări la fel de serioase ; episodul cel mai dramatic este acela în care Mihai se întoarce de pe front îmbibat de concepţii fasciste, iar Rada, îndurerată, îl respinge.

Dacă Dorel Dorian a reuşit, în *Secunda 58*, să zugrăvească figura interesantă a unui activist comunist, aceasta se datoreşte în bună măsură faptului că Lupu Aman e prins cu întreaga lui făptură în acţiune : se îndrăgosteşte de Domnica Rotaru, intervine direct în momentul încordat al actului huliganic pe care Ştefan e gata

*) „Secolul 20", nr. 5, 1963. Bineînţeles, acţiunea *fizică* poate fi redusă la minimum, principalul este ca ea să fie semnificativă, arată J. H. Lawson. *(Theory and technique of playwriting.)*

Scanned with OKEN Scanner

să-l săvîrşească ş.a.m.d. În schimb, Petre Teiu din piesa *De n-ar fi iubirile*, a aceluiaşi autor, se mulţumeşte să comenteze evenimentele, nu are nici o contingenţă personală cu acţiunea, rămîne în afara ei şi a dramei. *Noaptea e un sfetnic bun* de Al. Mirodan îşi epuizează materialul dramatic în partea întîi, în cea de-a doua parte a piesei nu se mai petrece aproape nimic edificator şi de aceea concluziile apar supra-adăugate. *Sonet pentru o păpuşă* de Sergiu Fărcăşan conţinea, în prima sa variantă, mult balast verbal exterior acţiunii şi a cîştigat în spectacolul lui Lucian Giurchescu prin eliminarea lungimilor, a părţilor prea expozitive şi prin accentuarea situaţiilor de viaţă pline de un umor suculent.

Camera fierbinte de Al. I. Ştefănescu oferă un exemplu în care situaţia dramatică, cu o largă deschidere socială, specifică teatrului de idei a fost înlocuită printr-o alternativă tehnică : eroii nu apărau moduri divergente de a înţelege viaţa, ci soluţii tehnice diferite. Ei aveau sau nu dreptate — rînd pe rînd — în funcţie de variaţiile lui „X 16“ şi de accidentele produse la diverse instalaţii ale reactorului atomic. Încercînd să dezvolte acest conflict, piesa rămînea plicticoasă, trenantă.

Un tip de situaţii dramatice des întîlnit este repetarea. Repetarea, în condiţii schimbate, a unei întîmplări sau chiar a unei replici, deschide o perspectivă în timp asupra personajelor şi a conflictului la care ele iau parte. K. Rudniţki semnalează frecvenţa acestui procedeu — utilizat cu măiestrie — în opera lui Leonov. În *Caleaşca de aur* „autorul reaminteşte situaţia dramatică ce s-a ivit şi s-a rezolvat acum un sfert de secol, numai pentru a o repeta astăzi şi a se convinge că ea se rezolvă altfel. Repetarea situaţiei dramatice îi dă preţioasa posibilitate de a arăta mersul timpului. (...) Iulii, fiul academicianului Kareev, se îndrăgosteşte de Marika, tot aşa cum odinioară Kareev s-a îndrăgostit de mama ei — Maşenka Poroşina. Marika, asemenea fostei Maşenka, trebuie să aleagă între «caleaşca de aur» a bunăstării asigurate şi o dragoste legată de greutăţi, care nu-i ga-

rantează nici un efort în viaţă". *) Eroii *Secundei 58*, despărţindu-se repetă, ca într-un joc, în final aproape aceleaşi cuvinte pe care şi le-au spus în prima scenă a piesei. Acum însă, frazele sună altfel, au alt înţeles şi se modifică puţin, pentru a exprima transformările prin care au trecut personajele, experienţa lor de viaţă îmbogăţită. În tragedia lui O'Neill *Din jale s-a întrupat Electra*, repetarea este însă un mijloc de a afirma că nimic nu e nou sub soare şi că acelaşi blestem apasă asupra familiei Mannon din generaţie în generaţie.

Chiar şi o situaţie cu caracter atît de limitat cum e coincidenţa — care nu poate determina conflictul, ci doar să-l accentueze sau să grăbească dezvăluirea şi rezolvarea lui — are adesea darul de a lumina o latură a ciocnirii de idei. Tatăl din *Şase personaje în căutarea unui autor* îşi întîlneşte propria fiică la o casă de toleranţă. El caută să demonstreze — conform concepţiei subiectiviste a lui Pirandello — că aceasta e doar o întîmplare şi că ea nu-l poate caracteriza: „M-a văzut aşa cum n-ar fi trebuit niciodată să apar în faţa ei; şi ea vrea să-mi atribuie această personalitate care a fost a mea numai într-o clipă trecătoare, ruşinoasă a existenţei mele!" În *Citadela sfărîmată*, coincidenţele sînt menite să scoată în evidenţă raporturi tipice între personaje (în primul act, intrarea solemnă a avocatului Dragomirescu, care primeşte uluit în cap perna aruncată de Petru, în vreme ce acesta strigă „Jos imbecilii"; în actul următor, prezenţa lui Matei în scenă fără ca Petru — orb — să-l poată vedea etc).

Dar teatrul modern are o preferinţă cu totul specială pentru situaţiile-limită. Dürrenmatt spune că dacă doi oameni beau cafea, iar noi ştim că în ceştile lor e otravă, aceasta este o situaţie de teatru. Situaţia limită nu este numai nodul conflictual de maximă încordare, în ea îşi găseşte expresia ideea fundamentală a autorului. Ea este la Tennessee Williams un mijloc de a măsura distanţa ce separă puritatea iniţială a omului de abjecţia la care-l coboară timpul; la Sartre, manifestarea imperativului de a-şi alege propria esenţă; la

*) „Teatr", nr. 7, 1958.

Brecht, punctul unde se dovedeşte că nu mai e suficient să interpretăm lumea, trebuie să trecem la transformarea ei. „Apogeul piesei — scrie Lawson — fiind punctul de cea mai înaltă tensiune, dă cea mai deplină expresie legilor realităţii, aşa cum le concepe dramaturgul. Apogeul soluţionează conflictul printr-o schimbare de echilibru care creează o nouă balanţă a forţelor ; necesitatea care face acest eveniment inevitabil este o necesitate a dramaturgului : ea exprimă concepţia socială care-l îndeamnă să imagineze acţiunea". *) În faţa unei asemenea probe hotărîtoare se află eroii lui Voitin din *Oameni care tac* sau Manole Crudu din *Moartea unui artist*. Cînd însă personajele nu au fost angajate într-o bătălie decisivă, sau nu dispun de forţa artistică necesară pentru ca bătălia pe care o dau să se ridice la o tensiune foarte înaltă, scăpărătoare, generatoare de emoţii şi clarificări esenţiale, conflictul rămîne fragil şi alunecă spre rezolvări idilice. Aşa se întîmplă într-o măsură şi în *Febre* de Horia Lovinescu. Această lucrare aduce unele elemente noi în dramaturgia lui H. Lovinescu, în special pe linia contactului eroului său intelectual — doctorul Toma Dărăscu — cu lumea oamenilor muncii. Primele tablouri ni-l prezintă pe doctor venind într-un sat din deltă şi dînd piept cu greutăţile din primii ani ai construcţiei socialismului. Nu este vorba pentru el numai de a învinge neîncrederea pescarilor, primitivitatea moştenită din trecut, dar mai ales de a face pasul uriaş de la „eu" la „noi", de a-şi depăşi individualismul. Situaţiile alese nu sînt de ajuns de edificatoare în ce priveşte integrarea medicului în viaţa aspră a deltei. Atenţia se concentrează asupra relaţiilor dintre Toma şi soţia lui, Neli, care neputîndu-se obişnui cu condiţiile de viaţă din satul de pescari, pleacă. Dragostea lor e serios ameninţată. Piesa nu ne dă posibilitatea să înţelegem cum se va fi transformat această femeie, sub influenţa căror factori. O vedem numai întorcîndu-se şi comportîndu-se într-un chip cu totul nou. Acum însă se iveşte o altă problemă : Toma n-o poate ierta pentru că, în perioada cît a stat la Bucureşti, l-a înşelat. Care

*) John Howard Lawson, Op. cit., p. 178.

Scanned with OKEN Scanner

va fi ieşirea din această situaţie ? Autorul nu dă un răspuns, ci recurge la un subterfugiu : Neli moare de tifos. Este un exemplu în care situaţiile şi consecinţele lor nu sînt duse pînă la acea limită de natură să justifice o „schimbare de echilibru". Transformarea eroilor rămîne din această cauză declarativă.

Deznodămîntul este un moment al acţiunii care nu poate lipsi, evident, din nici o lucrare dramatică. Totuşi, problemele dificile de măiestrie pe care el le ridică ne-au făcut să ne amintim deseori propunerea glumeaţă a lui Čapek de a se desfiinţa actul ultim. Belinski releva ca o calitate de seamă a *Revizorului* lui Gogol faptul că începe cu începutul şi se termină cu sfîrşitul. A merge cu precizie, pe drumul cel mai scurt, spre deznodămînt, a şti cînd trebuie să se încheie piesa şi cum să se încheie este una dintre problemele cele mai delicate ale construcţiei dramatice. Un deznodămînt reuşit întîlnim în *Mielul turbat* de Aurel Baranga. Satiră puternică la adresa birocratismului, piesa subliniază prin deznodămîntul ei prăbuşirea unui întreg sistem de moravuri şi prejudecăţi. Spre surprinderea impostorilor şi şarlatanilor, „naivul" Spiridon Biserică, „liniştit" şi „resemnat" ca un mieluşel, dă peste cap, cu inteligenţă şi combativitate, sforăriile de la cabinetul tehnic al uzinei. „Turbarea mielului" nu este o simplă lovitură de teatru, ea reprezintă — sub forma unei întorsături neaşteptate şi hazlii — un act normal de afirmare a realităţii zilelor noastre. Concepţiile învechite ale unor birocraţi, care nu vedeau în muncitori decît nişte oameni pasivi, neglijabili, sînt dezminţite astfel cu un umor savuros. Una din piesele în care A. Baranga aborda probleme spinoase, criticînd birocratismul şi aducînd în dezbatere aspecte delicate ale relaţiilor de familie, este *Reţeta fericirii*. Punînd în centrul conflictului aventura extraconjugală a directorului de întreprindere Marin Vuia, dramaturgul şi-a propus să condamne idealul unei fericiri efemere, clădite pe ipocrizie şi dispreţ pentru om. Intenţia e parţial realizată, egoismul şi trufia lui Marin Vuia provoacă dezaprobare ; ruperea lui de societate, închiderea într-un univers mărunt şi vulgar sînt — pînă la un punct — osîndite artistic. Deznodămîntul rămîne, după părerea

Scanned with OKEN Scanner

mea, neconvingător. Dacă adulterul se dovedeşte o falsă reţetă, reîntoarcerea lui Marin la soţie nu se petrece, în piesă, pe alte baze decît cele care au dus familia lor la destrămare. Totul arată că între aceşti doi oameni nu mai e nimic comun, relaţiile lor intime poartă pecetea plictiselii şi convenţionalismului. Deziluzionat de infidelitatea amantei, Vuia se decide să revină la soţie, a cărei iertare o dobîndeşte uşor, exprimînd nişte vagi păreri de rău. Nu este o „reţetă a fericirii", ci un fel de penitenţă, în spiritul teatrului sentimental-melodramatic. În *Costache şi viaţa interioară* de Paul Everac deznodămîntul e superficial, incredibil, impus de autor din afară. Secretarul de partid Boţogan rezolvă frămîntările lăuntrice ale tuturor personajelor cît ai bate din palme, prin poveţe destul de naive. E de ajuns ca inginerul Mălureanu să primească de la el un sfat bun, şi gravele sale neînţelegeri familiale se risipesc ca prin minune ; soţia lui Felicia, care ajunsese în pragul sinuciderii din pricină că se simţea singură şi fără rost în viaţă, e solicitată să-l înveţe pe Totea franţuzeşte şi să-i arate Paulinei cum se prepară torta de alune ; hrăpăreţii soţi Dobrică se cumineţesc şi ei peste noapte, iar la sfîrşit întreg ansamblul intonează „Somnoroase păsărele".

Caracterul sentenţios, declamator al finalului unor piese nu vine din claritatea tranşantă cu care sînt rostite concluziile. *Nora, Profesiunea d-nei Warren, Unchiul Vania* conţin adevărate „discursuri", sau discuţii ai căror parteneri îşi expun concepţiile şi îşi explică lămurit comportările ; dar aceste concluzii sînt puse după ce înlănţuirea situaţiilor i-a obligat pe eroi să ia poziţie deschisă. Demonstraţiile abstracte rămîn exterioare şi retorice dacă nu decurg din situaţii dramatice reale, puternice, concludente. Jocul ideilor pure e jocul ielelor...

3. DIALOGUL

Shaw spunea că drama modernă începe din clipa în care Thorvald şi Nora s-au aşezat la masă ca să discute despre relaţiile lor, despre felul cum înţeleg căsătoria.

Scanned with OKEN Scanner

În drama realistă modernă, eroii tind să-şi expună concepţiile filozofice şi sociale, iar în lumina lor, să-şi expliciteze reciproc raporturile. De bună seamă, dialogul defineşte aceste raporturi într-un chip multilateral, nu numai prin ceea ce se spune în mod direct, dar şi prin capacitatea sa de sugerare, capacitate pe care, începînd de la Ibsen şi Cehov, dramaturgii s-au ostenit mereu s-o perfecţioneze. Cînd, în *Raţa sălbatică*, micuţa Hedwiga zice despre Gregers : „...Tot timpul parcă spune una, dar gîndeşte cu totul alta", trebuie să luăm act că „subtextul" a şi apărut în teatru. Acel „subtext" fără de care nici dramaturgia şi nici spectacolul contemporan nu sînt de conceput.

Unii văd în acest rol sporit al subtextului o dovadă a devalorizării limbajului. Oamenii sînt din ce în ce mai sceptici faţă de ceea ce li se spune, afirmă Esslin. Premisa e adevărată : Esenţa fenomenelor apare omului de pe stradă în societatea burgheză sub o formă mistificată, pe care discursurile politice, presa, reclama nu fac de cele mai multe ori decît s-o consfinţească. Plecînd de la această constatare, „antiteatrul" pesimist transplantează miturile pe scenă, exprimă angoasa în faţa impenetrabilului, imposibilitatea de a comunica. Teatrul realist de idei tinde, dimpotrivă, spre momentul înţelegerii raţionale, al descoperirii esenţei îndărătul aparenţei, al confruntării cuvintelor cu realitatea obiectivă. Subtextul, ironia, autoironia devin astfel mijloace mai fine, mai nuanţate de a investiga raporturile dintre personaje, relaţiile individului cu societatea, pregătind acea situaţie-limită în care ele capătă adesea şi o expresie directă.

Eroii lui Camil Petrescu din *Bălcescu* sau ai *Ultimei ore* de M. Sebastian vorbesc o limbă frumoasă, bogată, încărcată de sugestii artistice. Atenta şlefuire a dialogului constituie un atribut al creaţiei Luciei Demetrius. Horia Lovinescu stăpîneşte meşteşugul de a conduce cu degajare un dialog intelectual dens unde referirile livreşti, numeroase, sînt la locul lor ; dar şi intuiţia nemijlocită a vieţii se reflectă în vorbirea de esenţă populară a dadei Domnica, de pildă, ori în unele reacţii pline de feminitate ale Claudiei din *Moartea unui artist*.

Scanned with OKEN Scanner

Autorul *Citadelei sfărîmate* se declară împotriva replicii aforistice : „Replica lui Cehov, aparent ştearsă (în afară de momentele în care, savant, autorul pune pedală) închide o imensă mişcare interioară. Pe întinderea unei singure replici — adevărat racursiu dramatic — interpretul trece printr-o întreagă succesiune de stări deseori contradictorii. Şi ca atare trăieşte". *) Lovinescu tinde spre un dialog profund psihologic, menit să urmărească îndeaproape evoluţia sufletească a eroilor. Sensurile filozofice nu sînt exprimate într-o tiradă de efect, ci transpar din acel tot dens, plin de nuanţe, pe care-l constituie drama, iar fiecare replică îşi dobîndeşte semnificaţia numai prin raportarea la întreaga dezvoltare a personajului. Un alt stil caracterizează dialogul pieselor lui Alexandru Mirodan. Aforismul, paradoxul, calamburul constituie la eroul său Cerchez instrumente de luptă împotriva ideilor înapoiate. Pe Tomovici îl apostrofează astfel : „Tu ai vrea să intri în comunism cu bilet de favoare ?" În faţa unei atitudini laşe, lipsite de suflet exclamă : „Dacă nu ştii să te baţi pentru un om, cum vei şti să lupţi pentru şaisprezece milioane ?" Citind sau ascultînd piesele lui Mirodan îţi dai seama că el s-a întrebat — şi nu în zadar — cîte replici pot alcătui un act, că a numărat nu o dată cuvintele şi poate chiar silabele unei replici, măsurîndu-le cu „şublerul" de un fel deosebit al meşteşugului artistic. Dar vorbirea eroilor este spontană, sinceră ; sub avalanşa replicilor inteligente, scăpărătoare, simţi căldura, lirismul. Limbajul *Ziariştilor* sau al *Şefului sectorului suflete* se potriveşte eroilor care-l folosesc : plin de originalitate şi totodată străbătut de patosul afirmării unor înalte convingeri. Dialogul substanţial al *Stelei polare* de Sergiu Fărcăşan oglindeşte disputa de idei a unor oameni cu personalitate interesantă, cu gîndirea formată, cu păreri proprii despre viaţă. Ei încrucişează replicile ca nişte spade, nu se dau bătuţi cu una cu două şi de cele mai multe ori e greu să prevezi cui îi va aparţine ultimul cuvînt. În acest duel,

*) Horia Lovinescu, *Teatru şi stil* („Gazeta literară" din 3 aprilie 1963).

Scanned with OKEN Scanner

partenerii nu se iartă reciproc, chiar atunci — sau poate abia atunci — cînd ţin mult unii la alţii. „Ar trebui să înţelegi — îi spune Brînduşa lui Proca, cu reproş, — că adevărul cel mai greu de înghiţit, adevărul omenesc mirosind a sînge şi sudoare, e de o mie de ori mai măreţ şi mai frumos decît micile adevăruri gata mestecate pentru ştirbi. Între povestea berzei care aduce copiii şi realitatea lehuzei, care se zbate în sînge şi geme de durere, realitatea e mai curată, mai mare, merită s-o spui ! Gîsculiţă pentru că m-aş fi îndrăgostit de Athanasescu ? Dar cine mi l-a pictat ca pe o icoană ?“ La rîndul său, Proca va fi sever cînd Brînduşa dă dovadă de slăbiciune : „Poftim călire, educaţie ! Întîi ţipă «Lăsaţi-ne să ne înfigem dinţii în adevăr» şi pe urmă scînceşte c-o doare“. Părerile lui Pavel Proca sînt temeinice, trecute printr-un filtru personal, atît în problemele cele mai de principiu („Cînd un comunist începe să se teamă pentru jilţul lui, ceva de preţ începe să moară în el“), cît şi în privinţa căsniciei, să zicem („Cînd al tău îţi spune : Uite ce lucru am făcut ! — nu-l întreba chiar imediat : Ce-ai căpătat ? Cînd spune : Uite ce-am căpătat ! — nu întreba chiar imediat : Şi ce a căpătat vecinul ? E păcat, n-o să mai înţelegem nimic din viaţă. Bucuraţi-vă, neveste, şi de ceea ce creează fachirul de lîngă voi. Uitaţi-vă şi la ceea ce face... nu numai la marca maşinii cu care vă vine acasă“). Cu un astfel de erou poţi polemiza parcă şi din sală, îi poţi spune, de pildă, că nu eşti de acord cu teoria lui despre „anonimat“ în munca ştiinţifică, iar el, cu siguranţă, va răspunde, va încerca să te convingă sau se va lăsa convins...

Absorbind limba vie, dialogul de teatru n-o poate transcrie naturalist, netransfigurat. Cotidianul îşi are locul pe scenă numai în haina poeziei. S-a remarcat talentul lui Paul Everac de a reda veridic şi cu umor vorbirea unor eroi din medii diferite. Gh. Vlad în *Îndrăzneala* se slujeşte de un limbaj colorat, popular pentru a creiona tipuri interesante, printre care Mitu şi Nate, un fel de Păcală şi Tîndală ai satului contemporan. Autenticitatea nu trebuie confundată, de sigur, cu lipsa de selecţie, cu vulgaritatea. Unii autori au cău-

Scanned with OKEN Scanner

tat să provoace haz prin efecte ieftine, speculînd un jargon „şmecheresc" de prost gust *(Scrisori de dragoste* de V. Stoenescu ş.a.) Cîteodată, eroii pieselor noastre dezamăgesc prin felul sec, impersonal de a vorbi despre munca lor creatoare, subiect de natură să suscite avîntul şi imaginaţia. Viaţa spirituală bogată a oamenilor de azi, concepţiile lor înaintate merită să-şi găsească expresia plină de plasticitate în dialogul pieselor de teatru consacrate actualităţii. Dorel Dorian e printre cei care tind spre o dramaturgie poetică ; el caută să dea dialogului puterea de a sugera mai mult decît se spune nemijlocit prin cuvinte, lăsînd un spaţiu cît mai larg intuiţiei spectatorului. În *Secunda 58,* de pildă, se remarcă preocuparea de a realiza un anumit ritm, o anumită armonie în succesiunea replicilor. Dorian se simte, însă, tentat să literaturizeze excesiv. În dorinţa de a „rotunji" cît mai mult replica, el atribuie uneori eroilor săi un limbaj livresc, prea încărcat cu maxime şi parabole.

Calofilia, înfrumuseţarea afectată, ornamentală, este un inamic tot atît de mare al dialogului teatral, ca şi naturalismul. În multe dintre lucrările lui Mihai Davidoglu — *Omul din Ceatal, Minerii* ş.a. — a fost remarcat limbajul plin de sevă, menit să caracterizeze pitoresc personajele. Totuşi, în unele din piesele sale, căutarea înfloriturilor duce la un dialog artificial şi greoi. Astfel, în *Horia,* replici mult prea lungi informează amănunţit despre mişcările de trupe şi intenţiile strategice ale răsculaţilor : „Scrie scrisoare către Cloşcuţ că-i poruncesc ca după ce-o trece mîne-zi Galda prin foc, să-i lase acolo pe Ionuţ cu oamenii cîţi îi trebuie, iar el, cu grosul şi cu oamenii ce i-o mai ridica să pornească peste munţi împotriva Aiudului. Că-i dau două zile pentru Aiud, sîmbătă şi duminică, iar luni în şasesprezece, o dată cu Giurgiu Crişan, care o veni din Zlatna, să pornească amîndoi împotriva cetăţii Devii. Îi scrii întocmai şi lui Crişan să se găsească luni şasesprezece, la poarta Devei..." etc. etc. Una şi aceeaşi idee e reluată în repetate rînduri, de diferite personaje, fără să capete o nuanţă artistică nouă. Iată-l pe Horia, în temniţă, interesîndu-se de soarta lui Cloşca : „Şi-a

Scanned with OKEN Scanner

pierdut tăria, spui? Sărac de tine, Cloşcuţ! Dac-aş putea s-ajung la tine, să-ţi dau putere!" Imaginaţia îi aduce în faţă pe Cloşca şi Crişan. „M-ai chemat să-mi dai tărie", spune Cloşca. Horia: „Trebuie tărie, Cloşcuţ! Nu mai e mult. Încă puţin. Oamenii s-or uita la noi. Sînt prigoniţi ca vai de ei. Nu le putem da cîte aşteaptă, dar atîta să le dăm: tăria să răzbată; iar domnii să se teamă în veci. Atîta-ţi cer, Cloşcuţ. Să fii tare". Crişan spune: „I-am cerut şi eu să fie tare" şi apoi adresîndu-se lui Cloşca: „Şi tu, Cloşcuţ, fii tare şi pentru mine". Cloşca: „N-am ştiut că sînt aşa de tare. Aşa va fi! De unde simt tăria asta, Horia? De unde vine tăria?" Horia răspunde că de la oameni. Cloşca: „N-am ştiut că sînt aşa de tari. Aşa de tari şi aşa de mulţi!" Pe urmă apare şi împăratul care a auzit „că-i dădeai sfaturi lui Cloşcuţ să fie tare" ş.a.m.d. Autorul pare a fi descoperit ceea ce Voltaire numea secretul de a fi plicticos: el spune absolut totul, şi încă de mai multe ori!

Locul central acordat discuţiei în dramaturgia contemporană nu vine în contradicţie cu cerinţa laconismului. Dialogul modern e dinamic, se uneşte adesea cu pantomima, cu dansul, cu muzica, cu expresia corporală a actorului, limbajul devine imagine. Acţiunea şi cuvîntul se împletesc indisolubil în cadrul realismului profund şi poetic al teatrului de idei.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA A TREIA

VARIETATEA STILURILOR INTERPRETATIVE

Scanned with OKEN Scanner

SPECTACOLUL DE AZI — ARTĂ COLECTIVĂ

Teatrul romantic era consacrat protagonistului, era o „exhibiţie a protagoniştilor şi a actorilor care-i întrupau, în detrimentul altor interpreţi şi altor elemente ale spectacolului". *) Această trăsătură a dăinuit multă vreme şi continuă să domine majoritatea scenelor din ţările capitaliste. Isadora Duncan povesteşte — în scrierea ei autobiografică — cum, mergînd să-l vadă pe Mounet-Sully, a fost uimită de marele contrast dintre înalta artă a interpretului principal şi mediocritatea sărăcăcioasă a tuturor celorlalte elemente ale spectacolului. Pe vremea aceea, un critic de prestigiul lui Francisque Sarcey se opunea distribuirii actorilor de frunte în roluri mici, sub cuvînt că dacă Ruggieri ar interpreta rolul valetului, publicul l-ar urmări pe el, în loc să-l privească şi să-l asculte pe protagonist. Antoine, căutînd să creeze pe scenă o ambianţă cît mai naturală, voia să înlăture tocmai această concepţie despre actori ca entităţi izolate, menite să monopolizeze atenţia spectatorului. El cerea ca actorul să nu mai joace de unul singur, în raport direct cu publicul, ci să se conformeze logicii interne a vieţii prezentate pe scenă, să intre în relaţii firești cu partenerii săi. Această tendinţă — întîlnită şi în spectacolele trupei de la Meiningen, tendinţă susţinută de Otto Brahm şi de alţi mari

*) Giovanni Calendoli, *l'Attore. Storia di un arte*, Roma 1959, p. 486.

oameni de teatru ai epocii, a fost dusă la desăvîrşire de Stanislavski, în cadrul Teatrului de Artă.

Evoluţia la care ne referim e strîns legată de dezvoltarea dramaturgiei de idei, care înfăţişează — cum am văzut — nu doar caractere ci relaţii sociale, relaţiile omului cu societatea în care trăieşte şi se ridică la generalizări filozofice. Nu întîmplător „Teatrul Liber" al lui Antoine s-a făcut stegarul dramaturgiei ibseniene, activitatea lui Brahm e strîns legată de reprezentarea pieselor lui Hauptmann, şi nu întîmplător „sistemul" lui Stanislavski s-a format în primul rînd pe baza experienţei spectacolelor Cehov şi Gorki. De aici înainte, publicul nu mai vine la teatru ca să asculte monologul interpretului principal, ci pentru a primi o imagine a vieţii, a societăţii — imagine pe care o oferă spectacolul în întregul său. Sensul fiecărui rol nu mai decurge exclusiv din partitura eroului respectiv, ci din relaţiile sale cu toate celelalte personaje. Urmează de aici că :

1. Jocul actorului nu se mai poate limita la semnificaţia „independentă" a cuvintelor şi acţiunilor sale, el capătă înţeles numai în funcţie de ideea generală a piesei, care-o străbate ca un curent subteran, unificînd-o, constituind ceea ce Stanislavski numea „supraproblema" ei.

2. Spectacolul oglindeşte nu doar ciocnirea de interese şi caractere dintre personajele aflate în scenă, ci un conflict care priveşte întreaga societate, inclusiv publicul din sală. Dramoleta şi comedioara de salon s-au perimat : viitorul aparţine spectacolului popular.

3. Punctul culminant al spectacolului nu-l mai constituie, ca aria de virtuozitate într-o operă, tirada pe care o rostea superb vedeta trupei în vreme ce partenerii înlemneau. Actorul joacă nu numai cînd îşi rosteşte propriile sale replici, ci absolut tot timpul, reacţionînd într-un fel sau altul la comportările partenerilor săi. Arta de a tăcea este azi la fel de importantă cum era în secolul trecut arta de a declama.

4. Epoca spectacolului solistic, organizat în jurul unei vedete, a luat sfîrşit. Teatrul devine (sau mai bine zis redevine) o artă colectivă. Noţiunea de „fi-

Scanned with OKEN Scanner

guraţie" este înlocuită prin aceea a unui ansamblu actoricesc în care toate rolurile sînt studiate minuţios şi interpretate cu măiestrie. Importanţa unui rol nu se mai măsoară în raport cu întinderea lui. (S-a spus, pe bună dreptate, că pentru Eugenia Popovici nu există roluri „mari" sau „mici" şi că acesta este unul din secretele extraordinarei profunzimi pe care o dobîndesc chiar şi personajele episodice pe care le întruchipează ; şi alţi virtuoşi ai „genului scurt" — Ion Manu, Mircea Constantinescu sau N. Tomazoglu — au demonstrat că din roluri „mici" se pot face creaţii de neuitat). Pînă şi un personaj mut — cum este acela al lui Kattrin din *Mutter Courage* — poate prilejui în teatrul modern un succes deosebit (repurtat şi la noi, în spectacolul ieşean, de actriţa Gilda Marinescu).

5. Interpretarea actoricească, scenografia, lumina, eventual muzica alcătuiesc un întreg, subordonat concepţiei unitare a regizorului, care armonizează elementele componente ale spectacolului pe baza ideii sale artistice.

Un spectacol lipsit de regie, în epoca noastră, apare primitiv. Să ne amintim decepţia pe care a provocat-o turneul trupei „Vieux-Colombier" în ţara noastră, în 1960, cu *Ciocîrlia* şi *Războiul Troiei nu va avea loc*. Firește, a fost aplaudat jocul Suzanei Flon, al lui Georges Descrières şi al altor interpreţi, apreciaţi pentru calităţile lor personale, dar spectacolele în ansamblul lor nu aminteau nici pe departe strălucirea unui teatru pe care l-a condus cîndva Jacques Copeau. De-a lungul ultimelor decenii, marii animatori de teatru au dus lupta pentru alcătuirea unor trupe închegate, cu un stil propriu, axat în jurul unei concepţii regizorale sau măcar al unui repertoriu preferat, cum au fost în deceniile al treilea şi al patrulea „Piscator-Bühne" în Germania, „The Group Theatre" din New York, întemeiat pe principii stanislavskiene, Teatrul Meyerhold sau în Cehoslovacia „D.34" creat de E. F. Bu-

Scanned with OKEN Scanner

rian *) — şi cum sînt azi „Teatrul Naţional Popular“ sau Théâtre de la Cité de Villeurbanne condus de Planchon în Franţa, Teatrul „Maxim Gorki“ din Leningrad condus de G. Tovstonogov sau Teatrul „Vladimir Maiakovski“ din Moscova condus de N. Ohlopkov, „Piccolo Teatro“ în Italia, „Berliner Ensemble“, Workshop Theatre condus de Joan Littlewood la Londra, „The Living Theatre“ la New York ş.a. Astfel de trupe au promovat noul în teatru, dar din punct de vedere cantitativ ele continuă să reprezinte o raritate. În Occident, legile profitului încurajează în primul rînd activitatea formaţiilor efemere, alcătuite în jurul unor „capete de afiş“ şi unde, inevitabil, vechea manieră de interpretare este în floare.

În perioada dintre cele două războaie, spiritele luminate ale teatrului nostru au combătut stilul individualist de joc, pe care Victor Ion Popa l-a ridiculizat cu năduf într-o comedie *(Răzbunarea sufleorului)*. Irina Răchiţeanu, care a debutat sub îndrumarea regizorală a lui Victor Ion Popa, povesteşte că în montările acestuia nu existau spaţii scenice moarte, actorul era conştient că pe scenă există întotdeauna în raport cu partenerul şi cu tot ce-l înconjoară. Dar cu toate tentativele înaintate de atunci, mişcarea teatrală era bazată în cea mai mare parte pe trupe întocmite în jurul unor „vedete“ şi pe repertorii gîndite pentru acele „vedete“. Noile condiţii sociale şi artistice ale teatrului românesc în anii puterii populare au creat ambianţa prielnică trecerii de la jocul solistic la cel colectiv. Participanţii la sesiunea I.T.I. din Bucureşti (aprilie 1964) au remarcat cultivarea aptitudinii pentru jocul de ansamblu ca o caracteristică a şcolii noastre actoriceşti. Marcel Anghelescu, referindu-se la începuturile activităţii sale artistice, scria : „Fără să ne dăm seama la epoca aceea, fiecare dintre noi juca izolat («de unul singur») comunicînd numai prin dialog ; în esenţă, eram des-

*) În 1937, la trei ani după înfiinţarea teatrului său, Burian proclama cele zece porunci ale actorului contemporan, printre care figurau : „a nu alerga după cîştiguri mari şi uşoare“, „a nu duce intrigi de culise, dăunătoare intereselor colectivului şi ale artei“ ; „a respecta munca colegilor şi în genere a lucrătorilor artei“ ; „a nu fi stea“.

prinşi unul de altul, neintegraţi într-un tot unitar". Şi mai departe : „Studiul temeinic al personajului este posibil numai în condiţiile stabilirii legăturilor cauzale dintre faptele sale şi ale celorlalte personaje. La această constatare am ajuns, pe atunci, pe cale empirică. Astăzi, însă, asemenea adevăruri sînt fundamentate ştiinţific şi adoptate ca atare în practica scenică obişnuită". *) Iată expusă, în termenii unei edificatoare experienţe personale, una din trăsăturile principale ale înnoirii artei actoriceşti.

Abolirea vechiului stil al „vedetei", integrarea interpretului într-un ansamblu subordonat sarcinii ideologice şi artistice comune, nu numai că nu răpeşte nimic din personalitatea actorului, dar îi dă posibilitatea să se dezvolte mai nestingherit, slobod de clişee. Radu Beligan relata într-un articol **) cum a lucrat în rolul lui Hlestakov din *Revizorul* de Gogol, una din marile sale biruinţe actoriceşti (regia spectacolului aparţinînd lui Sică Alexandrescu). Pe baza întregului material al piesei, el şi-a imaginat trecutul şi viitorul eroului său, a cercetat istoriceşte mediul social care i-a dat naştere, şi-a închipuit amănunţit cum a decurs ziua în care începe acţiunea. Studiind tot ce spune şi ce face acest personaj, tot ce se petrece cu el şi ce se spune despre el în piesă, actorul a constatat „totala lipsă de iniţiativă" a lui Hlestakov. De aceea n-a făcut din el un aventurier. „Frica îi face pe primar şi pe toţi ceilalţi funcţionari să-l ia pe acest flecuşteţ drept un personaj important". Ei „se dezvăluie în faţa spectatorilor prin intermediul lui Hlestakov". Şi astfel a apărut pe scenă Hlestakov-Beligan, cu zîmbetul acela de paiaţă, cu ochii miraţi şi vocea subţire, nazală, care devine stridentă cînd eroul începe să se umfle în pene. Interpretul a „micşorat" personajul, l-a redus la o funcţie de catalizator, ţintind mult mai departe : nu demascarea unui escroc oarecare, ci a corupţiei şi obscurantismului statului ţarist. Această concepţie antisolistică nu a diminuat relieful individual al creaţiei, i-a dat în schimb o deschidere şi o forţă de generalizare cu totul

*) „Contemporanul" din 8 martie 1963.
**) „Contemporanul", 17 iulie 1953.

Scanned with OKEN Scanner

originală. Sau iată-l pe Radu Beligan în Dandanache, văzut ca o sinteză a prostiei şi ticăloşiei, cum l-a caracterizat însuşi Caragiale. Zîmbetul senin şi satisfăcut cu care-şi declară lipsa de principii subliniază ilariant că acest impostor sărac cu duhul se simţea în mediul unde trăia ca în Arcadia ferice şi nu putea dori altceva decît ca această lume să rămînă netulburată. Şi aici, Beligan evită să se răfuiască în primul rînd cu eroul său ca individ ; el se adresează publicului de azi, spunîndu-i parcă : e vorba de o societate unde şantajul era un lucru „firesc" şi unde ar fi fost chiar „de neînţeles" ca un Dandanache să rămînă „fără coledzi".

Interpretarea eroilor contemporani a deschis o etapă deosebită în cariera actoricească a lui Radu Beligan. „Momentul Cerchez" a fost momentul întîlnirii fericite a propriilor însuşiri ale artistului cu eroul înaintat, bogat sufleteşte, din *Ziarıştii*. Beligan i-a dat lui Cerchez — ca şi, mai tîrziu, personajului dublu din *Şeful sectorului suflete* — foarte mult din el însuşi, din căldura şi generozitatea pe care o degajă prezenţa sa şi în acelaşi timp a făcut, o dată cu eroii lui Mirodan, un pas important în exprimarea scenică : lirismul bine cunoscut al eroilor dragi lui Beligan n-a mai avut nota naivă şi timidă a lui Miroiu din *Steaua fără nume*, a devenit lirismul bărbătesc al luptătorului, umorul său subtil n-a mai fost amar, ci luminos, scînteietor, incisiv ; înclinaţia spre visare a luat forma credinţei tulburător de pasionate şi de active în idealurile comunismului. A fost trecerea de la tipul visătorului mărinimos dar izolat, închis în sine, specific dramaturgiei româneşti dinaintea eliberării, la eroul care *comunică* multilateral cu societatea din care face parte. Pe un plan diferit, rolul lui Cheryl Sandman din *Celebrul 702* i-a oferit, de asemenea, lui Radu Beligan prilejul unei creaţii în care accentul principal cade asupra relaţiilor personajului cu societatea în care trăieşte. Este interesant cum farmecul personal al actorului n-a atenuat critica la adresa lui Cheryl ; acesta devine simpatic pe scenă numai în măsura în care vedem întruchipată în el o sete nepotolită de viaţă, o dorinţă vibrantă de a trăi, de a fi fericit, de a respira cu nesaţ

Scanned with OKEN Scanner

pe acest pămînt. Comicul tragic al personajului, aşa cum l-a interpretat Beligan, constă în faptul că dragostea lui de viaţă — izbindu-se pretutindeni, ca de un zid, de calculul rece bănesc — se transformă în contrariul ei, în cinism, în cheltuire inutilă a existenţei, în slujire a duşmanilor vieţii. Relevînd cu măiestrie această suprapunere de planuri, Beligan ne-a stîrnit şi rîsul, şi revolta împotriva unei lumi diforme, care mutilează sufletele ; el ne-a lăsat totodată să întrezărim deruta unor oameni ca Cheryl, care alunecă la întîmplare pe valurile agitate ale vieţii, gata să se agaţe de orice, dar care pot fi capabili de multă energie şi dăruire, în ziua cînd vor găsi matca adevărului.

În rolul lui Bérenger din *Rinocerii*, interpretînd un personaj care străbate o experienţă de viaţă crucială, Radu Beligan a realizat un summum al propriei sale experienţe artistice, ajunse în plenitudinea maturităţii. A fost mai întîi Beligan-boemul, puţin pierde-vară, puţin trist, puţin nepăsător, un Mitică (cum s-a mai remarcat) care ajunge tîrziu la serviciu dar sub a cărui haină de mărunt funcţionar se ascunde o inimă mare ; a fost apoi Beligan-naivul, „inadaptabilul" trăind tragedia înţelegerii, martorul tulburat şi tulburător al grozăviilor pe care refuză să le accepte ; şi a fost Beligan-interpretul ideal al teatrului contemporan de idei, răscolit de problemele de conştiinţă ale vremii sale şi care adună parcă ani îndelungaţi de căutări, de confruntări, de meditaţie în finalul grav al spectacolului : Bérenger aşezat pe scaun, fumînd, cu carabina pe genunchi, calm şi lucid, de veghe în apărarea omului.

Creaţiile cele mai reprezentative ale vremii noastre nu sînt acelea care ne fixează în memorie doar tipuri morale, caractere — figura unui îndrăgostit pătimaş, a unui cavaler fără teamă şi prihană, a unui avar, a unui ambiţios, a unui bădăran — ci creaţiile în care se exprimă artistic, prin imagini puternic individualizate, o atitudine socială, o concepţie despre viaţă, unul din termenii confruntării de idei care angajează interpreţii şi publicul. Această confruntare ridică noi probleme interpretative. Radu Penciulescu arată, de pildă, că punînd în scenă piesa *De n-ar fi iubirile...* a cerut actori-

Scanned with OKEN Scanner

lor să-şi împartă atenţia între partenerii de pe scenă şi public, iar în *Ciocîrlia*, Ioana avea simultan, în anumite scene, trei parteneri, care deveneau pe rînd principali : Beaudricourt, tribunalul care o judecă şi publicul. „În teatrul modern — conchide regizorul — fără a călca principiul concentrării atenţiei scenice, avem nevoie de actori antrenaţi, care să-şi poată trece fulgerător atenţia de la un obiect la altul, de la un partener la altul". *) Formarea acestui gen de actori atîrnă în cea mai mare măsură de activitatea directorului de scenă.

Există regizori excelenţi despre care unii cred că „nu fac nimic" şi că „actorii le fac succesele". Dar, dacă te uiţi atent, observi că ei fac totuşi ceva, şi anume esenţialul : ajută întreg colectivul să înţeleagă adînc semnificaţia conflictului, stabilesc relaţiile reale între personaje, astfel încît fiecare interpret să-şi găsească locul său propriu (aceasta începe încă de la fixarea distribuţiei) şi veghează ca aceste raporturi să fie păstrate în mod consecvent şi adîncite (aici este munca la nuanţe, la tonuri şi semitonuri). Cu alte cuvinte, actorii sînt prinşi, parcă, într-o plasă de relaţii, acţiuni şi scopuri care aparţin lumii specifice a piesei şi în virtutea cărora ei ajung să-şi trăiască rolurile (căci şi în viaţă, ne comportăm atît de... autentic pentru că ţinem seama de anumite relaţii în care ne aflăm cu ceilalţi oameni şi urmărim anumite scopuri).

Aşa ia naştere acea „atmosferă", care a făcut, de pildă, reputaţia regizorală a lui Moni Ghelerter şi care e departe de a se mărgini la repertoriul cehovian. Atmosferă au avut, în regia lui, nu numai *Trei surori*, dar şi *Citadela sfărîmată*, *Surorile Boga*, *Ziariştii* (la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale") sau *Şeful sectorului suflete* (pe scena Teatrului de Comedie). În spectacolele sale cele mai bune, fiecare vorbă are un subtext şi în fiecare privire este un gînd nerostit. Personajele se mişcă nu „în vid" (cum se petrece în spectacolele meşteşugăreşti), ci într-un spaţiu dens, plin de un abur fin care le învăluie şi le face transparente, lă-

*) „Teatrul", nr. 3, 1963.

lor să-şi împartă atenţia între partenerii de pe scenă şi public, iar în *Ciocîrlia*, Ioana avea simultan, în anumite scene, trei parteneri, care deveneau pe rînd principali : Beaudricourt, tribunalul care o judecă şi publicul. „În teatrul modern — conchide regizorul — fără a călca principiul concentrării atenţiei scenice, avem nevoie de actori antrenaţi, care să-şi poată trece fulgerător atenţia de la un obiect la altul, de la un partener la altul". *) Formarea acestui gen de actori atîrnă în cea mai mare măsură de activitatea directorului de scenă.

Există regizori excelenţi despre care unii cred că „nu fac nimic" şi că „actorii le fac succesele". Dar, dacă te uiţi atent, observi că ei fac totuşi ceva, şi anume esenţialul : ajută întreg colectivul să înţeleagă adînc semnificaţia conflictului, stabilesc relaţiile reale între personaje, astfel încît fiecare interpret să-şi găsească locul său propriu (aceasta începe încă de la fixarea distribuţiei) şi veghează ca aceste raporturi să fie păstrate în mod consecvent şi adîncite (aici este munca la nuanţe, la tonuri şi semitonuri). Cu alte cuvinte, actorii sînt prinşi, parcă, într-o plasă de relaţii, acţiuni şi scopuri care aparţin lumii specifice a piesei şi în virtutea cărora ei ajung să-şi trăiască rolurile (căci şi în viaţă, ne comportăm atît de... autentic pentru că ţinem seama de anumite relaţii în care ne aflăm cu ceilalţi oameni şi urmărim anumite scopuri).

Aşa ia naştere acea „atmosferă", care a făcut, de pildă, reputaţia regizorală a lui Moni Ghelerter şi care e departe de a se mărgini la repertoriul cehovian. Atmosferă au avut, în regia lui, nu numai *Trei surori*, dar şi *Citadela sfărîmată*, *Surorile Boga*, *Ziariştii* (la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale") sau *Şeful sectorului suflete* (pe scena Teatrului de Comedie). În spectacolele sale cele mai bune, fiecare vorbă are un subtext şi în fiecare privire este un gînd nerostit. Personajele se mişcă nu „în vid" (cum se petrece în spectacolele meşteşugăreşti), ci într-un spaţiu dens, plin de un abur fin care le învăluie şi le face transparente, lă-

*) „Teatrul", nr. 3, 1963.

sîndu-ne să privim înlăuntrul lor. Iar cînd pe scenă se creează acele relaţii ce reunesc întreg colectivul şi-l transpun într-o realitate aparte, a artei, atunci interpreţii se eliberează de automatismele şi şabloanele de-a doua mînă şi devin *ei înşişi*, pot da măsura talentului lor. Pentru că într-un spectacol bine regizat, succesul îl fac totdeauna actorii.

Dar deplina unitate de conţinut şi formă a spectacolului este îndeobşte rodul unui proces creator care nu se rezumă la cele cîteva săptămîni sau luni de repetiţii. Cu rare excepţii, succesul sau eşecul unui spectacol este urmarea unei evoluţii îndelungate, urmarea anilor de educare artistică a trupei. Pe măsură ce cresc exigenţele vieţii noastre artistice, ies tot mai mult în evidenţă neajunsurile unei munci înguste, meşteşugăreşti, ce decurge din fărîmiţarea forţelor regizorale ale unor teatre în mici feude concurente, din absenţa unei perspective în întocmirea repertoriului şi a unei conlucrări menite să sudeze întreaga echipă în jurul unui program artistic. Se fac simţite adesea inegalităţi flagrante între un spectacol şi altul, discrepanţe de stil între un interpret şi altul, tendinţe individualiste de desconsiderare a rolurilor „mici" şi de reducere a corpului de ansamblu la prezenţa formală a unor figuranţi imobili ; distribuţiile se alcătuiesc încă în unele teatre pe criterii vedetiste, care prejudiciază dezvoltarea actorilor ; lipsa criticii reciproce deschise, sincere, constructive creează acolo o atmosferă de suficienţă, mediocritate şi cabotinaj. Una dintre problemele cele mai de seamă care stau azi în faţa mişcării noastre teatrale e de a lichida definitiv tradiţia regizorului „mic gospodar individual", care produce „cu bucata". Nu este suficient ca regizorul să fie realizatorul unui spectacol mai mult sau mai puţin reuşit, el trebuie să fie în primul rînd un animator şi un pedagog.

Radu Penciulescu, citîndu-l pe Jean Louis Barrault, susţinea convingător, într-un articol, concepţia regizorului-creator de repertoriu şi creator de trupă. El însuşi se numără, la noi, printre aceia care au contribuit activ la propagarea acestei concepţii. Am vrea să amintim aici numai un episod. În urmă cu cîţiva ani, într-un co-

Scanned with OKEN Scanner

sîndu-ne să privim înlăuntrul lor. Iar cînd pe scenă se creează acele relaţii ce reunesc întreg colectivul şi-l transpun într-o realitate aparte, a artei, atunci interpreţii se eliberează de automatismele şi şabloanele de-a doua mînă şi devin *ei înşişi*, pot da măsura talentului lor. Pentru că într-un spectacol bine regizat, succesul îl fac totdeauna actorii.

Dar deplina unitate de conţinut şi formă a spectacolului este îndeobşte rodul unui proces creator care nu se rezumă la cele cîteva săptămîni sau luni de repetiţii. Cu rare excepţii, succesul sau eşecul unui spectacol este urmarea unei evoluţii îndelungate, urmarea anilor de educare artistică a trupei. Pe măsură ce cresc exigenţele vieţii noastre artistice, ies tot mai mult în evidenţă neajunsurile unei munci înguste, meşteşugăreşti, ce decurge din fărîmiţarea forţelor regizorale ale unor teatre în mici feude concurente, din absenţa unei perspective în întocmirea repertoriului şi a unei conlucrări menite să sudeze întreaga echipă în jurul unui program artistic. Se fac simţite adesea inegalităţi flagrante între un spectacol şi altul, discrepanţe de stil între un interpret şi altul, tendinţe individualiste de desconsiderare a rolurilor „mici" şi de reducere a corpului de ansamblu la prezenţa formală a unor figuranţi imobili ; distribuţiile se alcătuiesc încă în unele teatre pe criterii vedetiste, care prejudiciază dezvoltarea actorilor ;; lipsa criticii reciproce deschise, sincere, constructive creează acolo o atmosferă de suficienţă, mediocritate şi cabotinaj. Una dintre problemele cele mai de seamă care stau azi în faţa mişcării noastre teatrale e de a lichida definitiv tradiţia regizorului „mic gospodar individual", care produce „cu bucata". Nu este suficient ca regizorul să fie realizatorul unui spectacol mai mult sau mai puţin reuşit, el trebuie să fie în primul rînd un animator şi un pedagog.

Radu Penciulescu, citîndu-l pe Jean Louis Barrault, susţinea convingător, într-un articol, concepţia regizorului-creator de repertoriu şi creator de trupă. El însuşi se numără, la noi, printre aceia care au contribuit activ la propagarea acestei concepţii. Am vrea să amintim aici numai un episod. În urmă cu cîţiva ani, într-un co-

Scanned with OKEN Scanner

lectiv teatral unde-şi făcuseră loc indisciplina, improvizaţia, lipsa de conştiinciozitate profesională, *Brigada I de cavalerie*, în regia lui Radu Penciulescu, a însemnat o adevărată surpriză. S-a văzut atunci cum actori care în alte spectacole trăgeau care încotro, ca racul, barza şi ştiuca, s-au putut transforma într-un ansamblu omogen, răspunzînd la unison sarcinilor trasate de regizor. Lucrînd cu o echipă de peste 50 de actori, Penciulescu a şlefuit migălos fiecare rol, a dat individualitate fiecărui personaj, chiar dacă avea de rostit o singură replică. El a obţinut de la fiecare interpret un tip omenesc cu nuanţa lui aparte, iar de la toţi laolaltă precizie, claritate a acţiunii şi a dicţiunii, promptitudine în mişcări, ritm. Această mare reuşită a demonstrat, cu o semnificaţie — am spune — „programatică", rolul hotărîtor al regizorului ca promotor al spiritului de ansamblu în teatru.

În etapa actuală, un număr de teatre noi sau substanţial înnoite ca gîndire artistică tind să-şi constituie un profil şi un stil propriu, să-şi ridice calitatea repertoriului şi nivelul general al spectacolelor. La Teatrul de Comedie condus de Radu Beligan, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" condus de Liviu Ciulei, la Teatrul „C. I. Nottara" sub direcţia lui Horia Lovinescu, la Teatrul Mic al cărui animator este Radu Penciulescu ş.a. se creează o atmosferă opusă tendinţelor manieriste şi prostului gust, actori socotiţi „prăfuiţi" sau „plafonaţi" reînvie ca printr-un miracol, iar alţii îşi dezvăluie resurse neaşteptate, se formează un climat de cultură, de autoexigenţă şi de emulaţie. Fără îndoială, în această direcţie mai sînt încă multe de făcut. Introducerea şi cultivarea stăruitoare a spiritului de echipă este pentru toate colectivele teatrale o chestiune vitală ; aceasta reprezintă nu doar un imperativ etic, dar — cum am încercat să arătăm în rîndurile de mai sus — în primul rînd o cerinţă estetică a contemporaneităţii.

Scanned with OKEN Scanner

EMOȚIE ȘI REFLEXIVITATE

În prologul piesei lui Teodor Mazilu *Proștii sub clar de lună* Comentatorul se adresează publicului astfel:

Nu toate lacrimile sînt judicioase,
Există și lacrimi ticăloase.
Nu plîngeți, deci, de veți vedea în piesa noastră
Femei părăsite de excroci
Sau excroci trădați în amor.
Nu trebuie să vă miște lacrimile nejustificate...

Dramaturgia contemporană de idei suspectează melodrama, compătimirea plîngăreață mic-burgheză, compară „bunele intenții" cu realitatea. O tendință corespunzătoare se manifestă și în arta interpretativă: situații convenționale, dar deseori acceptate, tolerate „tacit" ori înconjurate de nimbul sentimentalismului sînt în mod fățiș și violent declarate false, dezvăluindu-se astfel, „absurditatea obișnuitului". Apariția simultană a acestei tendințe în producții teatrale sau cinematografice din diferite țări confirmă, cred, că ea răspunde unor cerințe ale epocii. Așa a jucat Marcello Mastroianni în *Divorț italian*. Și într-un spirit înrudit și-a conceput, la noi, Octavian Cotescu unele roluri satirice de remarcabilă originalitate (printre care și Gogu din *Proștii sub clar de lună*).

Ibsen, Shaw, Cehov au fost nemiloși cu sentimentalismul călduț. Gorki îi scria lui Cehov că *Unchiul Vania*

e „un gen cu desăvîrşire nou în dramaturgie, un ciocan cu care loviţi în căpăţînile goale ale publicului“ şi că „în această piesă dumneavoastră sînteţi faţă de oameni mai rece ca diavolul“. *) Într-adevăr, atît de umanul Anton Pavlovici nu are pic de „înţelegere“ pentru Serebreakov sau pentru plictiseala tinerei sale soţii, nici pentru dragostea idolatră a bătrînei Voinitkaia faţă de ginerele său şi cu atît mai puţin pentru sacrificiul stupid al lui Voinitki. Sau să luăm *Rata sălbatică :* Ibsen refuză cu severitate orice idealizare a personajelor sale, autojustificările ce le-ar fi putut propune compasiunii publice. **)

Actorul modern nu mai poate adopta atitudinea predecesorului său romantic, care se apropia de personaj „cu o pornire entuziastă a sufletului, cu un entuziasm pasional“, însuşindu-şi sensul dramei „prin intermediul sentimentului“. ***) Teatrul de idei implică o apreciere a personajului în lumina locului pe care acesta îl ocupă în sistemul relaţiilor sociale. Sinceritatea nu mai e suficientă, ceea ce ne interesează nu e doar latura subiectivă a caracterului, ci poziţia sa obiectivă într-un conflict general.

Distanţarea brechtiană e una dintre soluţiile propuse pentru a înlocui raportul strict emoţional interpret-personaj cu o concepţie mai largă, care să permită o poziţie lucidă a actorului faţă de eroul dramatic. Prin „efectul de distanţare“, interpretul evită să se identifice cu personajul piesei, îl prezintă publicului ca pe

---

*) Gorki-Cehov, *Scrisori, articole, extrase,* p. 25.

**) În acest stil antimelodramatic a fost jucat spectacolul televizat, regizat de Petre Sava Băleanu. Oare nu ne putea înduioşa întîmplarea bietului Hjalmar, care se trezeşte după ani că propria lui fiică nu-i aparţine ? Dar Octavian Cotescu, fidel textului şi adevărului vieţii, a făcut un subtil portret al micului burghez egocentric, incapabil să privească viaţa în faţă, indiferent la soarta celor din jurul său şi gata oricînd să-şi plîngă singur de milă ; în ultimele acte, interpretul a unit isteria cu poza şi chiar cu o anumită satisfacţie de sine („Ia priviţi, sînt şi eu om, sufăr“ — pare a spune filistinul jucîndu-şi „marea scenă“, înainte de a trece la concesii). Prin contrast, cîtă admiraţie ar fi putut trezi la o privire superficială gestul nobil al fiului de bogătaş Gregers Werle, care renunţă la toate privilegiile sale şi se dedică unei opere umanitare ! În loc de aceasta, Ion Marinescu a subliniat ineficienţa gestului ; jocul său laconic, de o mare tensiune interioară, a avut duritatea şi necruţarea unei confruntări răscolitoare a spiritului mesianic-filantropic cu faptele şi cu consecinţele lor.

***) G. Calendoli, op. cit., p. 407.

Scanned with OKEN Scanner

un om străin lui, întocmai cum martorul ocular al unui accident ar povesti altora întîmplarea ; firește că acest martor are o părere proprie, el descrie cum a condus șoferul mașina, cum traversa victima strada, și totodată își exprimă punctul de vedere, ia partea unuia, învinuiește pe celălalt, demonstrează că nenorocirea putea fi înlăturată în cutare și cutare condiții. Brecht dă exemplul de mai sus, precizînd că spectacolul artistic este mult mai complex și mai desăvîrșit, dar că el trebuie să păstreze, în esență, trăsăturile pe care le remarcăm pe „scena străzii" : actorii să-și păstreze atitudinea critică față de eroii pe care-i reprezintă, iar ceea ce se reprezintă să aibă întotdeauna o utilitate socială. Acest teatru „de fiecare zi"

nu se aseamănă papagalului sau maimuței
Care imită doar de dragul imitației, indiferenți
Față de ceea ce imită, numai ca să arate
Că știu să imite minunat — dar
Fără nici un scop. Și voi,
Mari artiști, iscusiți imitatori, de asemenea nu trebuie
Să le semănați !

Actorul nu rămîne, deci, indiferent, nu este lipsit de pasiune, dar părerile și sentimentele sale pot fi cu totul altele decît ale personajului interpretat. El nu împărtășește întru totul soarta eroului și n-o socotește de la sine înțeleasă. Toate fenomenele și evenimentele sînt înfățișate ca avînd un caracter istoric, adică fiind susceptibile de a fi schimbate. Actorul „joacă astfel, încît să iasă cît mai clar în evidență alternativa, astfel încît jocul lui să dea de înțeles că există și alte posibilități, că ceea ce se petrece reprezintă numai una dintre variantele posibile". *)

„Distanțarea" de personaj pretinde actorului — după cum scrie Brecht — un exercițiu special, pentru a se deprinde să pronunțe replicile ca pe niște „citate".

---

* B. Brecht, *Scurtă descriere a noii tehnici actoricești, menite să producă așa-numitul „efect de distanțare"* (în culegerea *Teatr za rubejom* p. 35).

Scanned with OKEN Scanner

Întocmai cum un povestitor se întrerupe din „imitarea" lucrurilor văzute, pentru a da explicaţii, jocul actorului e punctat cu comentarii, sub forma „songurilor", a unor inscripţii proiectate pe un ecran sau prin remarci adresate de interpret publicului. Brecht nu uită, în acelaşi timp, că povestitorul trebuie să ştie să redea particularităţile personajului despre care povesteşte, să arate cît mai expresiv cum s-a comportat acesta în cutare împrejurare. De aceea, subliniază că actorul teatrului „epic" nu trebuie „să respingă în întregime mijloacele întruchipării", ci trebuie să le folosească, dar — adaugă el — să înfăptuiască actul întruchipării „numai în stadiul pregătitor, în timpul muncii la repetiţii asupra rolului". *)

Atitudinea critică despre care vorbeşte Brecht nu exclude în unele cazuri adeziunea afectivă faţă de personajul interpretat. Nu cred că au dreptate unii autori (Bentley, de pildă), care consideră teoria brechtiană o teorie a *comediei* (mai bine zis a satirei). Prezentîndu-şi eroii în faţa unei alternative istorice, autorul se poate opri şi asupra unei situaţii în care alegerea a fost justă. „Distanţarea" se îmbină cu înţelegerea şi admiraţia pentru un erou ale cărui acţiuni sînt reprezentative sau apropiate forţelor înaintate ale societăţii, pentru un erou care piere apărînd o cauză dreaptă, sau care greşeşte chiar, fără a înceta totuşi să contribuie într-o măsură însemnată, sau chiar hotărîtoare, la promovarea unor idei progresiste. Ernst Busch a interpretat cu emoţie şi căldură rolul lui Galilei în spectacolul de la „Berliner Ensemble".

Brecht însuşi, în ultimii ani ai vieţii, a combătut înţelegerea unilaterală a principiilor sale, confuziile rezultate în mare măsură din faptul că şi-a expus ideile lăsînd la o parte „ceea ce i se părea de la sine înţeles": „Firește, pe scena teatrului realist e loc numai pentru oameni vii, în carne şi oase, cu toate contradicţiile, pasiunile şi purtările lor, căci scena nu este un ierbar sau un muzeu, în care se etalează păpuşi împăiate. Sarcina

*) Ibidem, p. 34.

actorului este să creeze imaginea unor asemenea oameni". *)

Trebuie să ţinem seama că teoria brechtiană s-a născut într-o anumită perioadă istorică, în luptă cu sentimentalismul acefal al teatrului burghez — şi îndeosebi al teatrului din Germania hitleristă, îndopat cu superstiţii şi plin de un patetism umflat, mincinos, menit să adoarmă conştiinţa publicului, să-i răpească puterea de discernămînt. În acelaşi timp, ideile lui Brecht reprezentau o reacţie împotriva iraţionalismului care inunda arta occidentală, atrăgînd chiar şi pe unii artişti de stînga. Hipertrofia iraţionalului e ceea ce reproşa Brecht şi expresionismului, curent de la care a împrumutat multe din mijloacele sale de expresie, dar care „s-a dovedit absolut incapabil de a explica lumea ca obiect al practicii umane" şi pentru care lumea „nu mai exista decît ca viziune, creaţie monstruoasă a sufletelor angoasate". **) În anul 1940, Brecht scria că unele tendinţe în artă, cum ar fi futurismul, dadaismul sau „abstractismul" muzical semnalează o criză în domeniul emoţiei. Putem întîlni ecouri ale acestei crize şi în diferite teorii teatrale ale deceniului al treilea şi al patrulea. Într-o lume care „vede vechile sale valori prăbuşindu-se" şi a cărei disoluţie se traduce pe plan moral şi social „printr-o dezlănţuire monstruoasă a poftelor, eliberarea celor mai joase instincte, pîlpîirea vieţilor arse şi care se expun prematur flacării", Artaud preconiza un teatru capabil să „spargă abcese". El voia să biciuiască sensibilitatea inertă a epocii sale printr-un teatru care să acţioneze „cu forţa unei epidemii" ; pentru ca teatrul să comunice trebuia să fie „delirant", să provoace „transe magice", cu ajutorul unui limbaj hieroglific adresat direct simţurilor şi inconştientului. *** Manifestele lui Artaud în favoarea unui „teatru al cruzimii" sînt bogate în sugestii pentru îmbogăţirea limbajului scenic, dar pe planul conţinutului dramatic tindeau,

*) B. Brecht, *Versuri, roman, nuvele, publicistică*, ed. rusă, Moscova 1956, p. 639.

**) Bertolt Brecht, *Du théâtre expérimental* (în „Théâtre populaire" nr. 50, 1963).

***) Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, 1938.

Scanned with OKEN Scanner

asemenea expresionismului, să fundeze o mitologie a spaimei şi a neputinţei.

Prestigiul imens pe care l-a dobîndit opera lui Brecht în Occident, mai ales în anii de după război, şi influenţa sa asupra unora din cei mai de seamă regizori şi animatori teatrali corespunde în bună parte unei reacţii faţă de iraţionalism. „A înţelege, şi anume cu capul" proclama Jean Vilar pledînd pentru un teatru de cunoaştere, accesibil tuturora, şi polemizînd cu acei autori dramatici americani care evitau să-şi ridice eroii la nivelul reflecţiei şi conştiinţei de sine.*) De altfel, e locul să spunem că şi metoda lui Stanislavski a trebuit apărată de interpretări greşite care au mers pînă la transformarea ei într-un fel de ceremonial al exteriorizării nevrozelor subconştiente. Harold Clurman arăta în „New York Times Magazine" din 12 ianuarie 1964, că astfel de denaturări sînt încă frecvente în America, iar Michael Redgrave, în urmă cu cîţiva ani, semnala eroarea unor artişti englezi care au redus „trăirea" stanislavskiană la simţirea pur subiectivă : a face numai „ceea ce simţi". Stanislavski cerea însă actorului să se ridice la sinteze artistice, la adevărul obiectiv care exprimă „viaţa spiritului uman". A reţine numai principiul „trăirii" şi a-l ignora pe acela al analizei sociale a personajului şi al integrării sale în relaţii — cu alte cuvinte a ignora principiul conform căruia transmiterea *supraproblemei* e sarcina cea mai importantă şi trebuie să străbată întreaga muncă asupra rolului — înseamnă a trunchia „sistemul" şi a-l goli de conţinut.

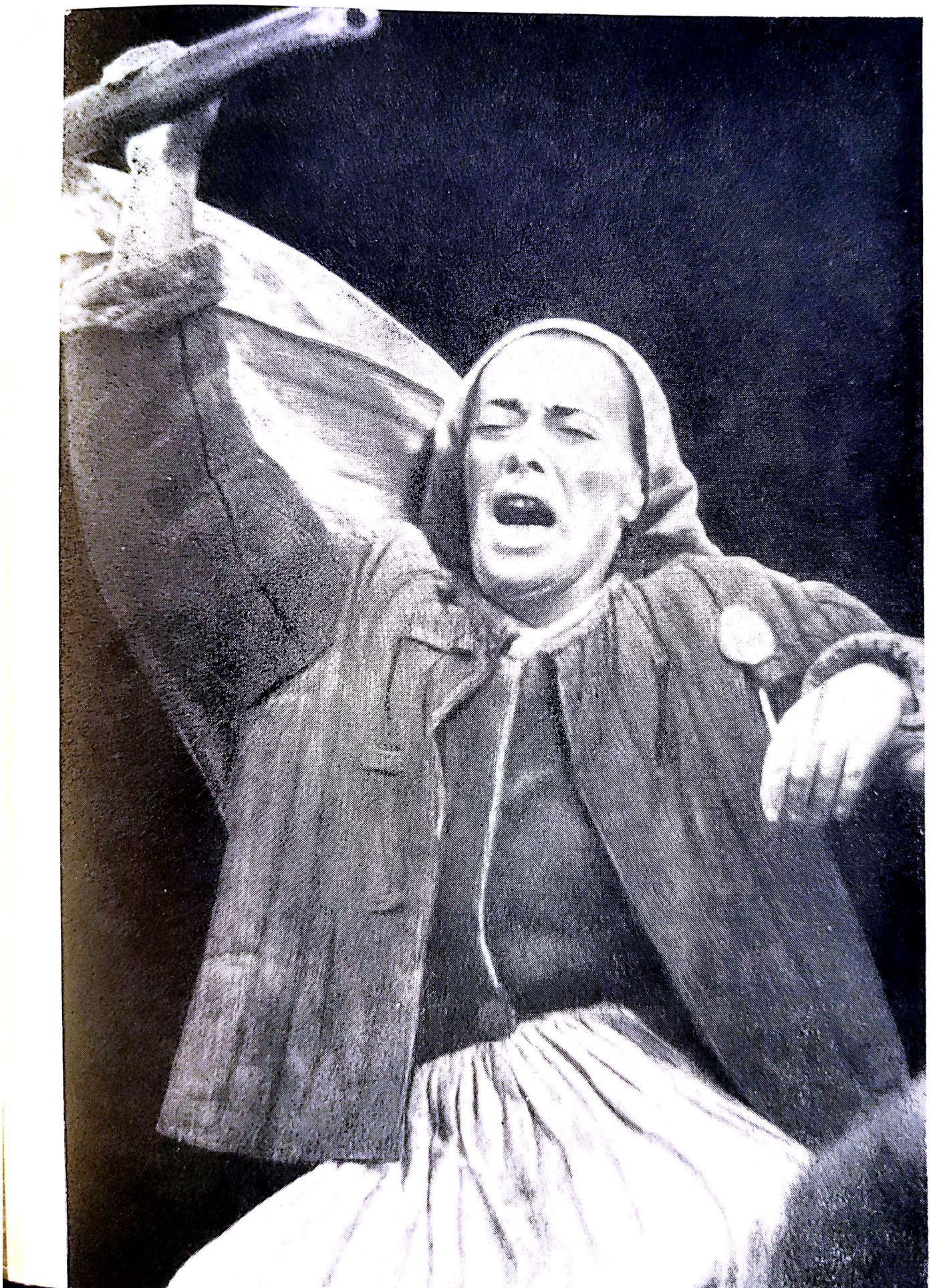
În arta actorului contemporan emoţia şi raţiunea nu se exclud reciproc. Respingînd acel gen de „metamorfozare" care-l invita pe spectator să-şi „lase raţiunea la garderobă", Brecht generaliza în mod nejustificat cînd afirma că teatrul „aristotelian" în genere, teatrul „trăirii" şi al transfigurării actorului în personaj, n-ar putea prilejui o atitudine critică a spectatorului, că faptele sînt aici sustrase criticii deoarece „decurg firesc, logic, din caracterul personajelor care le săvîrşesc". **) „Deve-

*) Jean Vilar, *De la tradition théâtrale* Paris, 1955.

**) B. Brecht, *Scena străzii*, în culegerea „Teatr za rubejom", p. 27.

Scanned with OKEN Scanner

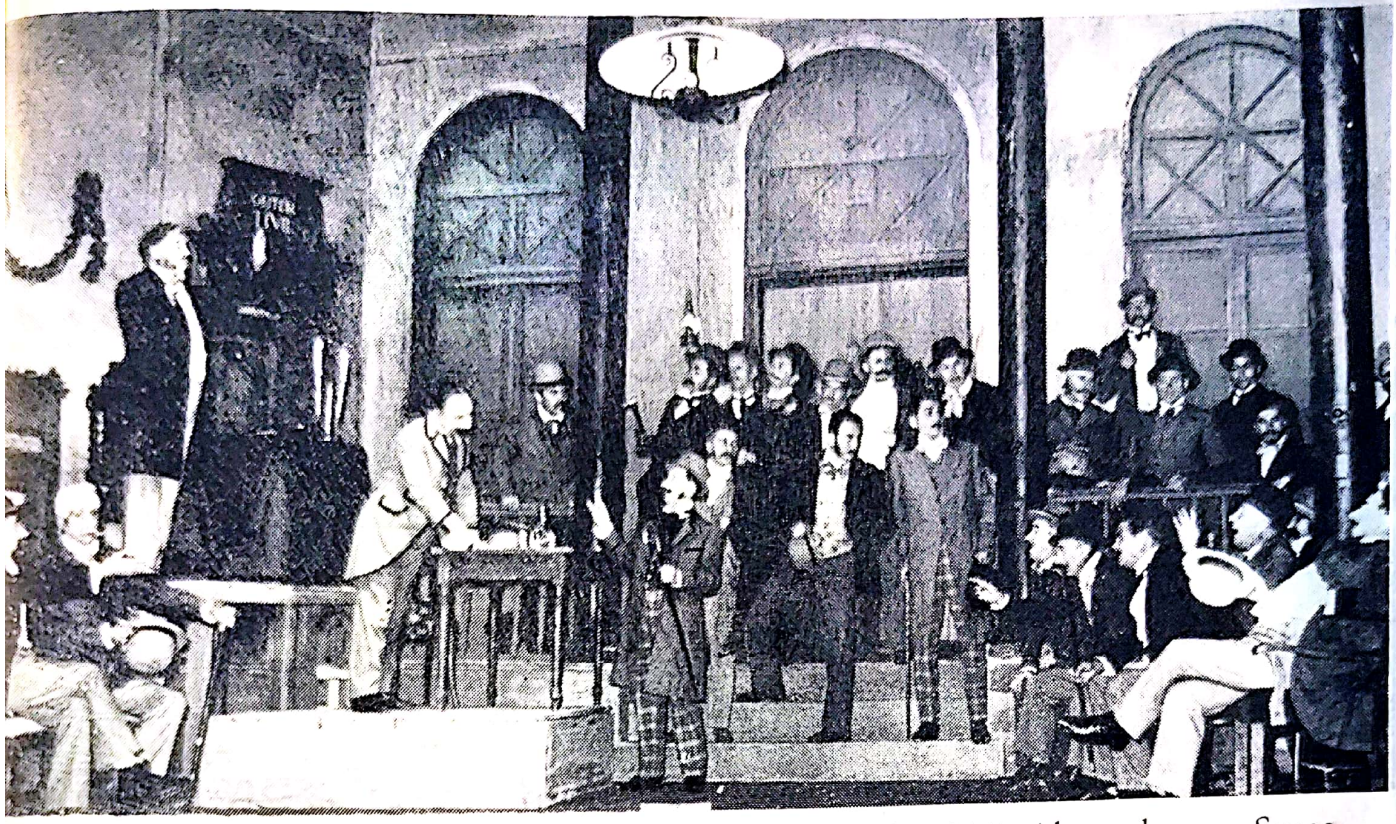
Distanțare ? (Helene Weigel în *Mutter Courage)*



Scanned with OKEN Scanner

Teatru grotesc : *Șveik în al doilea război mondial* de B. Brecht, în regia lui Lucian Giurchescu și scenografia lui Dan Nemțeanu. Interpretul rolului titular — Florin Scărlătescu

Scanned with OKEN Scanner

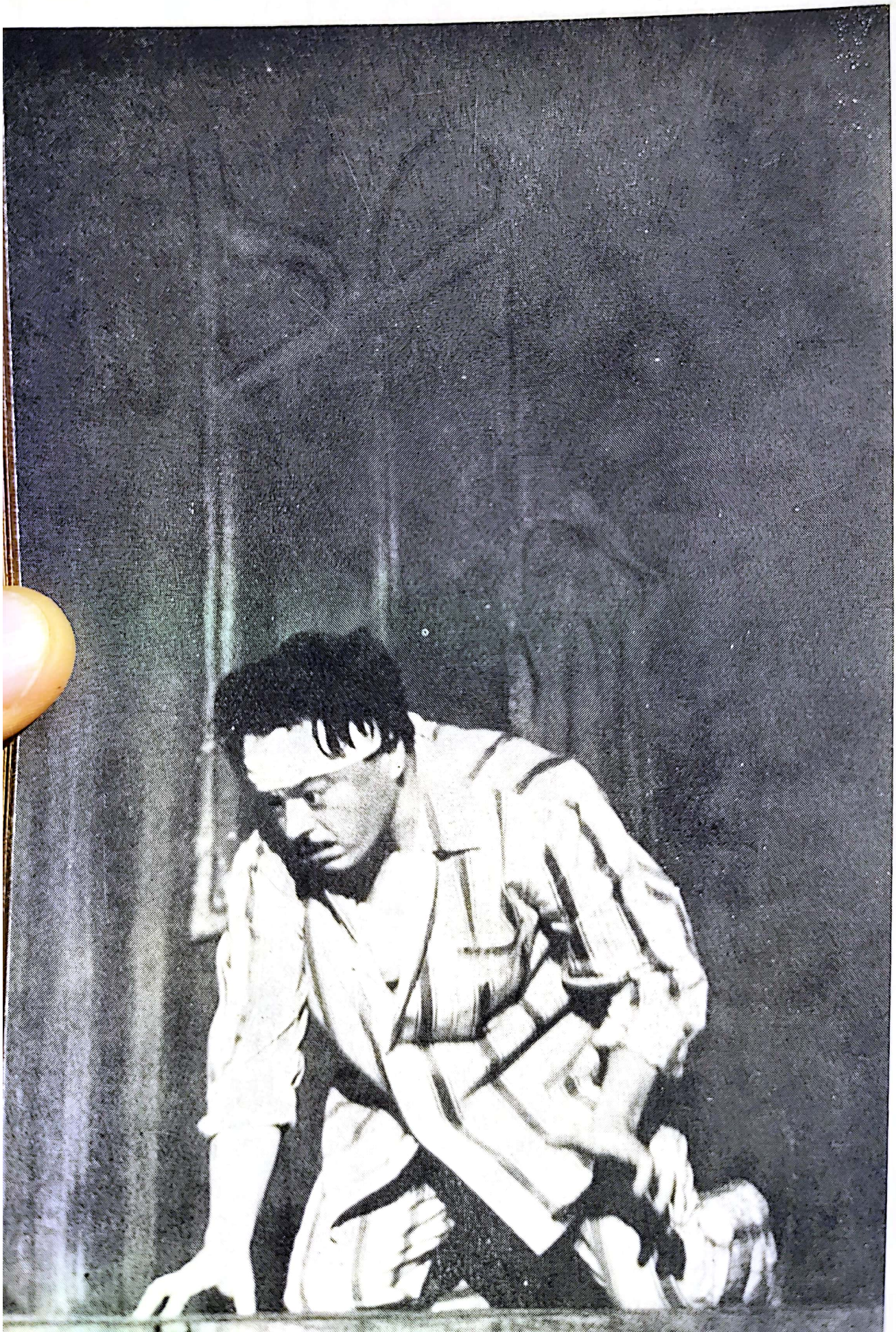


O scrisoare pierdută de I.L. Caragiale, în regia lui Sică Alexandrescu. Scena întrunirii electorale din actul al III-lea, remarcabilă prin reconstituirea veridică a tipurilor şi atmosferei social-politice a epocii.

Rotirea lentă a turnantei dezvăluia treptat coada tot mai mare, tot mai mare, parcă nesfîrşită, din faţa ghişeului lui Optimistenko (*Baia de Maiakovski*, în regia lui Horea Popescu)

Scanned with OKEN Scanner

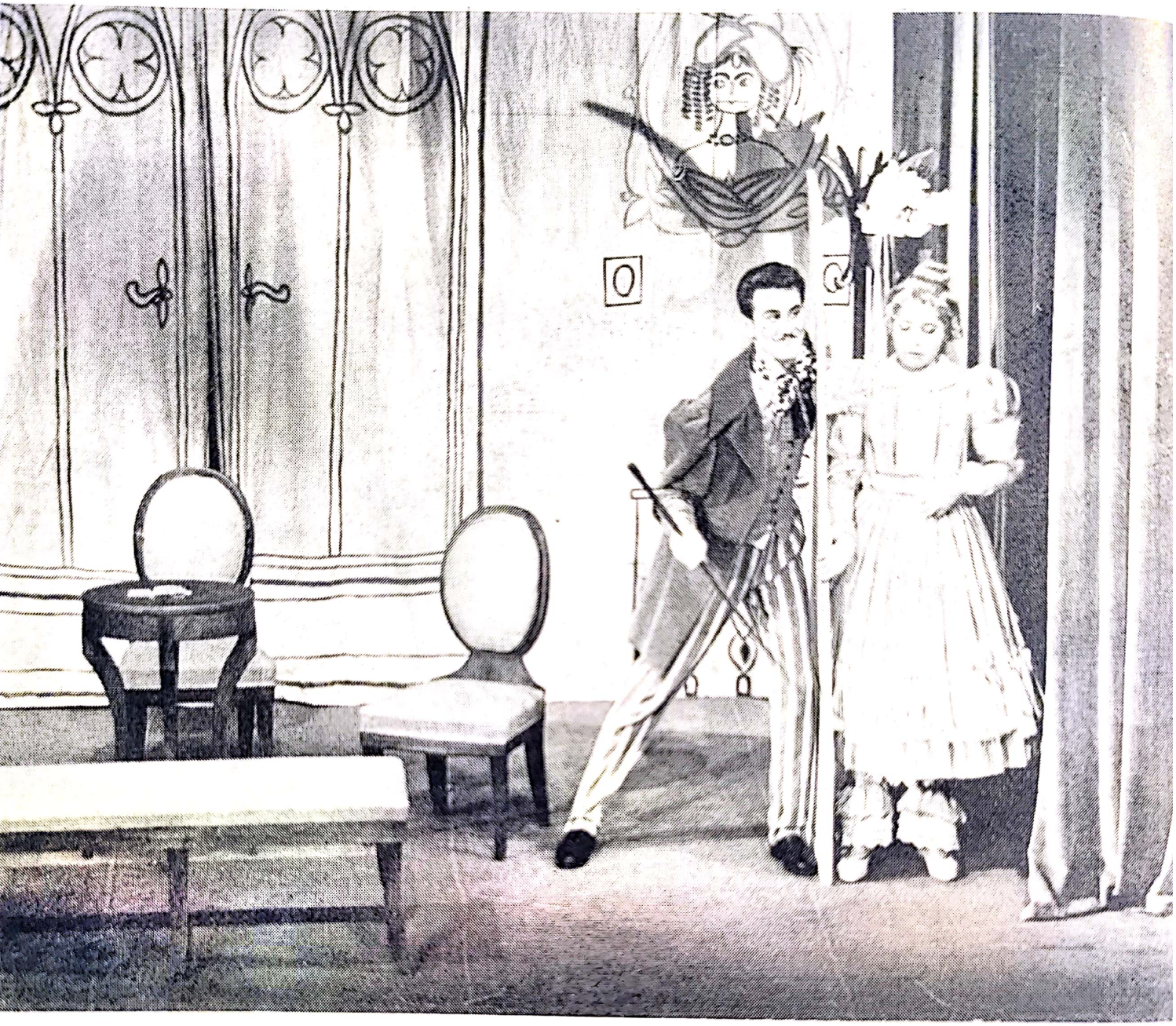
Rinocerii fără măşti şi coarne de butaforie. În rolul lui Jean : Ion Lucian



Scanned with OKEN Scanner

Gherman, birocrat în amor (Gh. Dinică în *Somnoroasa aventură* de T. Mazilu)

Scanned with OKEN Scanner



Alecsandri într-o viziune modernă (*Piatra din casă* la studioul Institutului de artă teatrală şi cinematografică „I. L. Caragiale". Clasa prof. I. Fintesteanu, asistent Sanda Manu. Marghioliţa : Magda Popovici. Leonil : Jorj Voicu)

Scanned with OKEN Scanner

nind" pe scenă Harpagon sau Caţavencu, „trăind" în faţa spectatorilor viaţa Vassei Jeleznova sau a lui Willy Loman, actorul realist nu-şi justifică personajul şi nu-l absolvă de critică. Oare admirabila compoziţie a lui Ion Finteşteanu în *Citadela sfărîmată* l-a înfrumuseţat, l-a făcut simpatic pe avocatul Dragomirescu? Actorul a întruchipat perfect figura acestui cabotin intelectual, dezvăluind astfel, vizibil pentru noi, cei din sală, că sub ţanţoşa lui înfăţişare nu se afla altceva decît un „clovn de bîlci", lipsit de idei. Gh. Ionescu-Gion a „trăit" cu toată intensitatea cruzimea rece a lui Izquierdo din *Montserrat* de Roblès, dar în felul acesta comportarea personajului n-a apărut normală, acceptabilă, ci odioasă. Aprecierea făcută personajului este la fel de evidentă în interpretarea pe care o dă Ştefan Ciubotăraşu lui Mastacan din *Prietena mea Pix*: greşelile acestuia sînt osîndite, nu fără a i se lăsa deschisă calea spre îndreptare. În schimb, cînd Jules Cazaban apărea în rolul profesorului Bălăceanu din *Steaua Polară*, simpatia publicului se îndrepta spre el din primul moment. În măsura în care piesa redă raporturile sociale reale, înfăţişează binele ca bine şi răul ca rău, şi în măsura în care regia respectă adevărul textului, teatrul „trăirii" nu poate fi opus cunoaşterii.

Camil Petrescu diferenţia emoţia „lacrimilor şi a disperării verbale" de „capacitatea de emoţie morală (în sensul filozofic al cuvîntului, nu în cel etic)". Emoţia inferioară, lacrimogenă, arăta el, e suficientă pentru a aduce în scenă eroinele lui Porto-Riche, Bataille sau Bernstein, dar pentru *Nora* sau *Sfînta Ioana* e necesară emoţia „pornită din centrii de gîndire şi afectivitate", e necesară acea bogată viaţă interioară ce nu poate fi concepută fără o „inteligenţă profundă cu aplicaţie directă vieţii, fără o sensibilitate receptivă faţă de o cît mai complexă varietate de senzaţii, fără o necontenită curiozitate, şi fără o imensă dorinţă de a cunoaşte adevărul." *)

Teatrul de idei favorizează dezvoltarea acestor facultăţi interpretative. Critica emoţiilor neselectate, spon-

*) Camil Petrescu, *Teze şi Antiteze*, Buc., 1936, pp. 336—354.

Scanned with OKEN Scanner

tane, inferioare este menită să ducă — aşa cum sublinia de altfel şi Brecht — nu la anihilarea sentimentelor ci la purificarea lor. Arătînd că „teatrul de idei nu se confundă cu teatrul intelectualist sec, ci este un teatru fierbinte, care pledează pentru stimularea celor mai nobile însuşiri ale omului", Liviu Ciulei scrie : „Forma de teatru spontan, nereflexiv al emoţiilor — chiar clădită pe o bună tradiţie realistă, de multe ori o intuiţie realistă, dar de multe ori în slujba unui frumos neangajat — aduce deseori ca rezultat confundarea mijlocului cu scopul. În complexitatea teatrului de idei, trăirea nu este nici eliminată, nici combătută, dar îşi găseşte exact dimensiunea de element component, de mijloc care folosit convergent cu celelalte mijloace, serveşte scopului final — transmiterea convingerilor angajate, profund contemporane şi partinice". *)

Acest teatru nu mai este preocupat în primul rînd de pasiunile sau frămîntările personajului ca individ, ci relevă semnificaţiile mai largi ale avatarurilor individuale, prezintă întîmplările de pe scenă ca evenimente *istorice*. În jocul actorului, spectatorul de azi vrea să „vadă idei". Dar nu idei uscate, reduse la schemă, ci izvorîte dintr-o realitate vie şi tulburătoare. Pentru actorul zilelor noastre înfăptuirea acestui echilibru artistic şi a acestei unităţi indisolubile dintre viaţa înfăţişată şi atitudinea social-ideologică exprimată este, cred, principala problemă, principala dificultate şi principalul teren al inovaţiei creatoare.

---

*) Liviu Ciulei, *De la teatrul emoţiilor spontane la teatrul de idei*, în „Teatrul" nr. 8, 1964.

Scanned with OKEN Scanner

CONVENȚIILE SCENEI MODERNE

Teatru convențional sau teatru realist e o falsă dilemă. Orice spectacol de teatru presupune anumite convenții acceptate deopotrivă de artiști și de public, corespunzătoare gustului, sensibilității și cerințelor estetice ale epocii. Convenție e cel de „al patrulea perete", care desparte invizibil scena de sală și dă posibilitate actorului să-și trăiască rolul fără a se preocupa de prezența spectatorilor, convenție e, într-un alt tip de spectacol, și dreptul actorului de a ieși la un moment dat din „pielea" personajului, de a întrerupe acțiunea și a o comenta împreună cu publicul. Se știe că în teatrul elisabethan, locul decorului era adesea marcat printr-o simplă tăbliță pe care scria unde se petrece acțiunea. În schimb, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, abundența detaliilor naturaliste era pentru Antoine un mijloc de reîntoarcere la viață, în comparație cu stilul pompos și statuar moștenit prin rutină. O casă imitată pe scenă pînă în amănunt era însă tot o convenție, nu o casă adevărată. „În fiecare perioadă — scrie John Gassner — dramaturgii și actorii au fost realiști *pentru vremea lor* și în cadrul convențiilor dramaturgice și teatrale — adică în limitele mai mult sau mai puțin recunoscute de spectatori". *) Cerînd actorilor, prin gura lui Hamlet, să-și rostească tirada viu și curgător, fără să urle sau să spin-

*) John Gassner, *Form and Idea in Modern Theatre*, New York 1956, p. 218.

tece aerul cu mîna, să fie cît mai stăpîniți, păstrînd măsura chiar și în vîrtejul pasiunii și călăuzindu-se după bunul simț, Shakespeare se ridica împotriva unui stil foarte frecvent pînă la el și ilustrat de actori de vază ca Eduard Alleyn. La rîndul său, Racine invoca de asemenea adevărul cînd combătea maniera declamatorie a unui Montfleury ; acesta din urmă, conform mărturiei contemporanilor, „pronunța tirada de douăzeci de versuri dintr-o răsuflare și striga ultimul vers cu o asemenea forță încît provoca tumult și nesfîrșite aplauze". Invocînd adevărul, așadar — sau mai bine-zis, un grad superior de adevăr în comparație cu epoca precedentă — Racine pretindea actorilor să înțeleagă ceea ce spun și-i învăța să urce și să coboare glasul în așa fel, încît să redea, inteligibil și emoționant totodată, sensul versurilor rostite. Scornind reguli pentru exprimarea exactă a fiecărei pasiuni prin glas, mimică și gest, reprezentanții clasicismului francez se doreau mai aproape de natură — dar în limitele gustului aristocratic al vremii. Aceste reguli au fost răsturnate zgomotos de romantici, în numele dreptului de a aduce pe scenă exploziile pasiunilor extreme, sublimul și grotescul, de a revărsa fără frîne rigide preaplinul sufletului omenesc. A fost o imensă descătușare a artei teatrale — dar excesele retorice ale romantismului aveau să se perimeze și ele. I. L. Caragiale ironiza prolixitatea lui Ruy-Blas și-i opunea laconismul unei simple scene de clovni. Caragiale era împotriva emfazei, a falsei afectări, pentru autenticitate — și tocmai autenticitatea a caracterizat jocul marilor noștri actori realiști, de la Matei Millo pînă la Nicolae Bălțățeanu sau G. Timică.

Alături de tradițiile valoroase iau naștere în toate timpurile și false tradiții. „Pînă la noi au ajuns prin datină, din generație în generație — spunea Stanislavski — o cantitate infinită de mijloace actoricești exterioare, adică maniere de a declama, de a vorbi pe scenă, de a se mișca frumos și a exprima exterior tot felul de sentimente și stări : tristețe, amărăciune, bucurie, iubire, ură, gelozie, măreție, umilință, extaz, moarte ș.a.m.d. Aceste metode de joc au fost cîndva create de genii cu simțuri vii, dar acum ele (...) și-au pierdut esența fru-

moasă altădată, (...) pînă la noi au ajuns doar formele ei goale, exterioare, transformate în false tradiţii. Ele au pentru noi doar un sens negativ..." *) Una din căile formării acestor false tradiţii este preluarea mecanică a unor mijloace actoriceşti corespunzătoare altui repertoriu, altor convenţii, altei estetici teatrale. Astfel, prin transplantarea patetismului romantic în interpretarea unor piese inspirate din viaţa cotidiană, s-a format stilul pe care-l numim azi, în mod peiorativ, melodramatic. Dar nici piesele clasice sau romantice nu mai pot fi jucate astăzi la fel ca pe vremea cînd au fost scrise, pentru că s-a schimbat un factor esenţial : raporturile teatrului cu publicul. Spectatorul de azi nu mai vede în eroii lui Corneille sau Racine făpturi superioare „vulgului", învăluite într-o aureolă de eleganţă şi monumentalitate, iar grandilocvenţa unor tirade hugoliene, trecerea bruscă de la avînt la disperare, nu i se mai par cele mai convingătoare manifestări ale unui suflet mare şi generos ; el caută, în aceste piese, fondul uman, sentimentele sincere, autenticitatea — aşa cum o înţelegem astăzi.

Dramaturgia realistă contemporană cere — cum am văzut — interpreţilor să se încadreze într-un sistem de relaţii, să se ridice de la individual la general în sens nu numai psihologic, dar şi social-istoric. Această exigenţă stimulează dezvoltarea unor mijloace scenice de sinteză, a unor forme de exprimare a vieţii în esenţe laconice, cu un conţinut de idei substanţial şi o încărcătură emoţională bogată. Trebuie ţinut seama, pe de altă parte, că teatrul modern se adresează unui spectator cu o experienţă artistică multiplă. Să ne referim, de pildă, numai la modul în care cinematograful a influenţat sensibilitatea publicului. Dacă pe scenă se sting toate luminile şi reflectorul izolează figura unui actor de mediul ambiant, spectatorul de azi nu e contrariat — el ştie ce e un prim-plan. Nici proiectarea bruscă a unui personaj cu douăzeci de ani în urmă nu ne va stîrni mirare : sîntem familiarizaţi cu montajul. Şi tot filmul

*) Citat după *Masterstvo actoria v terminah i opredeleniah K. S. Stanislavskovo*, Moscova 1961, p. 460.

ne-a deprins să fim deosebit de atenţi la fizionomia actorului, ajutîndu-ne să preţuim mai mult jocul sobru, reţinut, autentic.

Ne vom ocupa mai jos de cîteva dintre convenţiile întîlnite frecvent în teatrul contemporan, precizînd însă de la bun început că nici una dintre ele nu constituie o reţetă universal-valabilă. Stilurile variate nu se exclud reciproc. În templul Thaliei nu poate oficia un singur preot şi nu pot cînta toţi credincioşii pe aceeaşi voce. Creatorii de artă aparţinînd celor mai diferite stiluri se pot aprecia şi pot învăţa unii de la alţii, rămînînd ei înşişi.

1. SUBTEXTUL

De la Cehov încoace, teatrul tinde să sugereze mai mult decît spun imediat cuvintele rostite pe scenă. Năzuinţa spre metaforă şi poezie este de altfel proprie artei contemporane pe diverse planuri. Hemingway, vorbind despre meşteşugul său literar, folosea comparaţia cu un iceberg din care numai a zecea parte se vede la suprafaţa apei şi amintea că aceeaşi comparaţie a făcut-o şi Stanislavski cu privire la arta actorului.

Economia de mijloace, atît de preţuită în zilele noastre, nu echivalează cu simplificarea, ea presupune dimpotrivă o mai subtilă pătrundere în procesul de gîndire, în lumea interioară a personajului, comunicarea rezultatelor acestei investigaţii mai laconic, deci mai concentrat, mai acut. Ar fi greşit să confundăm interiorizarea cu introspecţia subiectivă a „eului" izolat: această noţiune nu poate fi despărţită, în teatrul realist, de aceea a relaţiilor eroului cu lumea. Trăirea interioară este menită să dezvăluie cauzele adînci, sociale şi ideologice, care determină comportarea morală, sentimentele, evoluţia eroilor; excesele patetice ale vechiului stil melodramatic închideau drumul către aceste cauze, îndreptînd toată atenţia spre revărsarea zgomotoasă a pasiunilor, spre exteriorizarea senzorială a emoţiilor.

Scanned with OKEN Scanner

Teatrul modern stabileşte o comunicare intelectual-afectivă între interpreţi şi public. În lipsa unei gîndiri intense pe scenă „economia" devine simplism. Îşi poate permite să fie simplu numai actorul al cărui joc izvorăşte dintr-o reală bogăţie lăuntrică. Am admirat cu toţii forţa spirituală prin care Clody Bertola, în *Omul care aduce ploaie*, dădea deodată o frumuseţe surprinzătoare fetei ofilite, neluate în seamă. Sau discreţia şi inteligenţa scenică cu care Marcela Rusu a trăit frămîntările sufleteşti ale Magdalenei din *Şeful sectorului suflete*. Irina Răchiţeanu a dat Iuliei din *Surorile Boga* lumina interioară a unei femei mature, încă atrăgătoare, înţelepciunea experienţelor amare, mîndria unui om care nu s-a lăsat doborît şi umilit. Sub înfăţişarea sobră şi fermă a Iuliei, interpreta ne-a lăsat se ghicim o căldură reţinută, trăirea intensă a emoţiilor. În ultimul act al *Stelei Polare*, Constantin Brezeanu reuşea să evoce o evoluţie morală a personajului parcursă în afara scenei, aducea cu sine întreg zbuciumul prin care va fi trecut Bogdan Athanasescu în noaptea precedentă, chinul în care — cum spune profesorul Bălăceanu — „se naşte un om nou". Matei Alexandru în *Vizita bătrînei doamne* a redat nu numai stările sufleteşti ale lui Alfred Ill, dar şi etapele gîndirii sale, concluziile la care ajunge — mai întîi convingerea că este condamnat, iar apoi ironia resemnată şi amară la adresa unui sistem care generează mişelia şi teroarea sub eticheta „libertăţii absolute a persoanei".

Pentru a pune în lumină poziţia moral-ideologică a eroului cuprinsă în „subtext", actorul trebuie să atingă o asemenea expresivitate încît, dacă rolul o cere, să spună una şi publicul să înţeleagă că gîndeşte altceva, să facă un anumit lucru şi să ne dăm seama că urmăreşte contrariul. Aşa a interpretat Gina Patrichi rolul Liubovei Şevţova în spectacolul gălăţean cu *Tînăra Gardă*. În scena chefului cu cei doi ofiţeri hitlerişti, actriţa a lăsat să transpară, sub aparenţa exuberantă a fetei, o copleşitoare tristeţe, îngrijorarea pentru soarta partizanului care trebuia salvat, un efort istovitor de a-şi păstra „verva", ascunzîndu-şi adevăratele sentimente.

Scanned with OKEN Scanner

„Pe spectatorul de astăzi nu-l poate convinge stilul patetic, declamator, aşa-zis poetic, alcătuit din incantaţie pură şi reverberaţie sonoră, al teatrului de ieri", spune Kovács György — şi adaugă : „Cred în cuvîntul şoptit, care are un efect mai puternic şi mai tulburător decît cel mai ingenios joc de lumini şi decît cele mai surprinzătoare dispozitive scenice". Actorul ilustrează aceste opinii prin jocul său propriu. Iată cum descrie un critic interpretarea dată de Kovács doctorului Astrov din *Unchiul Vania* : „Reacţiile sufleteşti complicate, fine, contradictorii ale acestui personaj lucid (...) apar subordonate unei idei majore, cu perseverenţă urmărite în perspectiva dominantă a rolului : pasiunea muncii, refugiul în muncă, aspiraţia spre frumuseţea valorilor morale, încrederea în viitorul care-i va recunoaşte truda. (...) Celebrul monolog al lui Astrov despre cruţarea pădurilor, sau expunerea hărţii „verzi" a judeţului, desenată de mîna sa, Kovács le rezolvă cu simplitate sobră, fără urmă de patetism şi accente fals-poetice, ci laconic, într-o demonstraţie ştiinţifică, pasionată. (...) Continuu prezent în scenă, la fel de impetuos în tăceri ca şi în replici, Astrov gîndeşte necontenit, meditează asupra evenimentelor, a sensurilor lor, îi judecă pe ceilalţi şi pe sine." *)

Acest stil modern, sobru, nu impune înăbuşirea temperamentului actoricesc, dar îl supune unei severe şi rafinate discipline interioare. În *Luna dezmoşteniţilor* natura exuberantă, explozivă a Lilianei Tomescu a fost pusă şi mai elocvent în valoare prin adoptarea unei ţinute interpretative de extremă simplitate. Actriţa ne-a arătat o fată neglijent îmbrăcată, nefardată, care spală rufe cu mînecile suflecate, o fată care vorbeşte necuviincios, face gesturi băieţeşti şi şi-a creat o proastă reputaţie pe care se încăpăţînează s-o întreţină singură. Şi iată că, pe nesimţite, am uitat cu toţii de bluza murdară şi de pantofii scîlciaţi, n-am mai observat că pînă şi rochia de sărbătoare era modestă şi prost croită, am văzut o fată cu o tulburătoare limpezime în privire, cu

*) Mira Iosif : *Kovács György despre nou şi vechi în arta actorului*, „Teatrul" nr. 8/1963.

Scanned with OKEN Scanner

un caracter ales şi o feminitate cuceritoare, o fată care poartă în sine averi de sensibilitate. Trăire, da, dar nu trăirea mărunt-naturalistă, banală, înecată în cotidian, ci trăirea şi expresivitatea artistică ce se înalţă la poezie, la acel grad de ardere interioară unde, cum spunea Lorca, poezia se smulge din text şi capătă corp omenesc.

Firescul nu trebuie confundat cu uniformitatea şi monotonia, cu reproducerea imitativă a scurgerii vieţii. Realismul contemporan implică o selecţie, diferenţierea esenţialului de neesenţial, sublinierea artistică a episoadelor-cheie, a ideilor diriguitoare ale piesei. Spectacolele lui Radu Penciulescu, de pildă, nu sînt niciodată egale pe tot parcursul, într-o transpunere geometrică, plată. Spectacolul său este ca o fiinţă vie, care răsuflă, îşi umflă şi îşi dezumflă pieptul, creşte şi descreşte ca ritm, are pasaje cînd îşi prepară forţele şi pasaje de maximă încordare, într-un cuvînt are *accente*. În actul II al *Stelei Polare*, Proca şi Athanasescu, antrenaţi într-o discuţie tot mai violentă, ajung amîndoi cu faţa spre sală, umăr lîngă umăr, cînd Pavel spune : „Să ştii că sînt stîncă !“ Penciulescu se pricepe să dea tensiune unor asemenea momente de vîrf, creîndu-le „spaţiu“ scenic, aducîndu-le în prim plan, transformîndu-le în imagini vizual-auditive. În felul acesta spectacolul nu se fărămiţează în scene ilustrative, are un ax ideologico-emoţional, ne conduce spre dezvăluirea treptată a substratului de idei. Sub mîna lui Penciulescu, textul devine cristalin. Dar drumul spre această claritate nu este neted, liniar. Este o luptă dramatică pentru fiecare grăunte de adevăr cîştigat şi limpezit, smuls materiei informe, ideilor preconcepute, dificultăţii de a comunica, neînţelegerii şi erorii.

Autenticitatea s-a transformat în teatrul modern, dintr-o noţiune statică într-una dinamică. *) Veridici-

*) Caracterul dinamic al realismului modern pune noi probleme şi în faţa scenografiei. Printre căutările interesante pe acest tărîm se numără principiul „cinetic“ aparţinînd cunoscutului scenograf ceh Iosef Svoboda. Decorurile sale sînt în continuă transformare, mişcarea lor, împreună cu lumina şi sunetul, se îmbină clipă de clipă cu jocul actorilor, tinzînd să corespundă în fiecare moment

tatea naturalistă înseamnă redarea exactă a unei stări de spirit ; cea realistă îl iniţiază pe spectator într-un proces de cunoaştere a felului cum ia naştere acea stare de spirit, a cauzelor şi consecinţelor ei. Iată, de exemplu, cum joacă Leopoldina Bălănuţă. Această excelentă actriţă nu-şi etalează niciodată retoric stările emoţionale, ocoleşte soluţiile-clişeu, te intrigă, te pune pe gînduri, sporindu-ţi mereu interesul pentru personaj, dorinţa de a afla mai mult despre el. Refuzînd caracterizările declarative şi orice efecte care să anticipeze analiza, interpretarea ei recompune pe scenă viaţa personajului, mobilurile, criteriile morale ale acestuia, cum se adună probele într-o anchetă pasionantă, pentru ca abia ultimul detaliu să împlinească portretul.

Aşa a interpretat Leopoldina Bălănuţă, de pildă, rolul principal din *De n-ar fi iubirile...* (regia Radu Penciulescu) sau, alături de C. Rauţchi, pe acela din *Oameni sărmani* după Dostoievski, la televiziune (regia Ion Barna).

Unul dintre oamenii de teatru care au încercat să sintetizeze într-o teorie proprie cerinţele interpretative ale realismului modern este G. Tovstonogov. El pledează pentru un teatru psihologic, pentru laconism, pentru exprimarea de către actor a celor mai complexe şi mai încordate stări emoţionale cu minimum de mijloace exterioare. Susţinîndu-şi concepţia, Tovstonogov se întemeiază pe anumite consideraţii cu privire la caracterul

---

adevărului psihologic exprimat pe scenă. Scenografia e aici mai puţin ca oriunde un cadru neutru ; ea solicită necontenit imaginaţia spectatorului, îl ajută să urmărească dezvoltarea acţiunii ; la Svoboda cinetica decorului determină de fapt întreaga desfăşurare a spectacolului.

Dar decorul imobil poate avea şi el „subtexte". Există o artă subtilă a decorului poetic de atmosferă care — cu ajutorul luminii şi al unor elemente de detaliu — îşi modifică raporturile faţă de personaje pe măsură ce avansează drama. Aşa era în *Copiii soarelui* (scenografia Paul Bortnovschi) veranda locuinţei Protasovilor : sub un cer gălbui se profilau siluetele negre ale copacilor, sugerînd o tihnă lîncedă, deasupra căreia se pregătea furtuna. Sau în *Luna dezmoşteniţilor* (scenografia Dan Nemţeanu) ferma puţin dărăpănată, cu faţadă din lemn gri-cenuşiu, creînd un cadru intim, primitor şi trist, în mijlocul căruia o pată de culoare, un şal portocaliu, aducea pentru o clipă o notă de sărbătorească nădejde.

Scanned with OKEN Scanner

omului de astăzi, mai reţinut în felul de a-şi manifesta sentimentele, pe observaţia că spectatorul din zilele noastre ştie mai multe, are imaginaţia mult mai exersată, nu trebuie să i se explice şi răsexplice totul, înţelege cu uşurinţă lucruri complicate numai din două cuvinte, pe anumite caracteristici ale dialogului — mult mai scurt şi precis — în unele opere literare ale secolului XX, pe anumite particularităţi ale dramaturgiei, ea însăşi mult mai laconică, mizînd pe subtexte, pe forţa de sugestie a acţiunii. De pildă, într-una din scenele-cheie ale piesei lui Ştein *Oceanul*, aceea care se petrece la «km. 8», eroul principal al piesei, Platonov, nu rosteşte nici un cuvînt. Aci trebuie apelat la alte mijloace de expresie.

Dezvăluirea vieţii interioare a eroului contemporan se poate obţine — după părerea lui Tovstonogov — numai prin *gîndirea intensă* a actorului. Aceasta va oferi şi publicului un material bogat de reflecţie. „Dacă artistul s-a lăsat depăşit şi spectatorul a priceput totul înainte ca el să i-l fi jucat, metoda sa de joc este arhaică. Artistul e obligat întotdeauna să fie înaintea spectatorului. Dacă spectatorul l-a întrecut, acţiunea s-a oprit, spectacolul este încheiat". *) Pentru a dobîndi nu o simplitate inexpresivă, ci adevăratul laconism, actorul trebuie să-şi însuşească ştiinţa de a gîndi pe scenă, astfel ca şi pauzele, şi tăcerile sale să spună ceva. Iar cuvîntul — spre deosebire de stilul declamator, care aparţine secolului al XIX-lea — trebuie să se împletească şi să se contopească cu acţiunea în aşa măsură, „încît spectatorul să audă parcă acţiunile fizice şi să vadă cuvintele". **)

Cum se realizează acest laconism ? Iată — în descrierea lui B. Lvov-Anohin — jocul actorului I. Smoktunovski în *Idiotul*, regizat de Tovstonogov : „El nu joacă nimic, îşi priveşte numai partenerii în faţă prietenos şi scrutător, ascultă cuvintele lor, foarte atent şi cu un pic de îngrijorare, zîmbeşte blînd, puţin vinovat — şi privindu-l, simţi un nod în gît (...). Prinţul Mîşkin

*) G. Tovstonogov, *Despre nou, într-un fel nou*, în „Sovietskaia Kultura", 9 dec. 1961.
**) Ibidem.

traversează fără grabă avanscena, se opreşte pe gînduri, priveşte nervos înapoi, în privirea lui licăreşte o clipă neliniştea, apoi se calmează şi pleacă la fel de încet... Iar sala izbucneşte în aplauze. Aplaudă nu revărsarea temperamentului, nu monologul de efect, nu punerea în scenă sculpturală, ci trecerea tăcută, secunda de reverie, privirea imperceptibilă..." *)

L-am văzut şi noi pe Smoktunovski — de pildă, în filmul *Nouă zile dintr-un an* sau în *Hamlet* —, i-am admirat desăvîrşita economie de mijloace, pe care o posedă deocamdată puţini actori (Tovstonogov îl citează pe Jean Gabin), dar spre care tind tot mai mulţi.

Turneul Teatrului Puşkin din Leningrad a dat publicului nostru posibilitatea de a cunoaşte una dintre cele mai mari creaţii regizorale ale lui G. Tovstonogov — *Tragedia optimistă.*

... Pe coverta vasului cuprins de anarhie îşi face apariţia o femeie. O întîmpină hohotele de rîs ale marinarilor şi lumina orbitoare a unui reflector, silind-o să se oprească şi să-şi acopere privirea. Cum a rămas aşa, cu geamantanul în mînă, cu braţul îndoit în faţa ochilor, are aerul unei fetiţe speriate. În contrast cu grămada de trupuri mătăhăloase şi guri rînjite, pare şi mai mică, şi mai slabă, şi mai singură . . .

Femeia căreia regizorul a găsit cu cale să-i facă o intrare atît de defavorabilă, nu este alta decît eroina pozitivă a piesei — Comisarul. Privind această siluetă plăpîndă, plantată straniu într-un peisaj grosolan, te întrebai cu involuntară strîngere de inimă : va reuşi, oare, trimisa partidului să domine un întreg regiment de bărbaţi înăspriţi şi dezorientaţi ? O scurtă scenă mută i-a fost suficientă lui Tovstonogov pentru a spune foarte mult spectatorilor, pentru a-i face să simtă ceea ce este nou, neobişnuit în conflictul piesei : Comisarul va trebui să-şi ducă sarcina la bun sfîrşit în ciuda slăbiciunii sale fizice şi a lipsei unui puternic nucleu de comunişti, *numai prin forţa ideilor sale !*

Pentru a accentua semnificaţiile jocului actoricesc, G. Tovstonogov nu se sfieşte să întrerupă o clipă firul

*) „Teatr", nr. 10/1961.

Scanned with OKEN Scanner

obişnuit al vieţii, să scoată în relief un anumit moment cu mijloace scenice convenţionale. În scenele în care Comisarul urma să ia hotărîri importante, regizorul concentra asupra ei toată atenţia, privirile celorlalte personaje, lumina, o aducea pe actriţă spre rampă, îi sublinia tăcerea printr-o muzică dramatică, intensificînd astfel la maximum senzaţia că în acele clipe Comisarul gîndea profund, cîntărea toate posibilităţile. Tovstonogov consideră că la baza teatrului contemporan trebuie să stea trăirea, dar că trebuie însuşit de la teatrul „de reprezentare" tot ce el oferă pozitiv pentru o exprimare mai precisă, mai plastică, mai laconică a imaginii scenice.

2. TEATRUL VIZUAL. SIMBOL, GROTESC, HIPERBOLĂ

E cunoscută şi adesea comentată scena îmbrăcării Papei din *Galileo Galilei*, la „Berliner Ensemble". Faptul obişnuit că şeful bisericii catolice este înveşmîntat cu numeroasele odăjdii şi semne distinctive ale funcţiei sale e prezentat deodată ca un lucru bizar, care stîrneşte nedumerire, e supus analizei critice. Spectatorul e îndemnat să se întrebe: de ce fostul cardinal Barberini, pe măsură ce este îmbrăcat cu noile sale veşminte, cedează tot mai mult argumentelor Inchizitorului? Oare aceste haine impun purtătorului lor anumite obligaţii, şi care sînt ele? Papa nu este deci nici el atotputernic, trebuie să se supună anumitor interese lumeşti, ş.a.m.d. În spectacolul lui Planchon cu *Cei trei mușchetari*, regina Franţei şi cardinalul de Richelieu aruncau pe rînd cu zarul, făcînd să avanseze, ca nişte pioni pe o tablă de şah, oamenii trimişi să lupte şi să moară pentru ei. Tabloul bătăliei din *Regele Lear* a fost realizat de Peter Brook fără obişnuita figuraţie convenţională. Gloucester stătea singur, orb, în mijlocul scenei, dar printr-o folosire măiastră a luminii şi a sunetului spectatorii au căpătat impresia că se află pe un cîmp de bătălie unde se înfruntă două armate. Gore, din *Şeful sectorului suflete*, în regia lui Moni Ghelerter, trimite Magdalenei din

Scanned with OKEN Scanner

cinci în cinci minute cîte un buchet de flori însoţit de un singur cuvînt : „Îngăduie-mi ... să-ţi ... spun ... că ...“ Dar bileţelul cu „te iubesc“ nu soseşte. Beligan intră, numără cu privirea buchetele aranjate la rînd pe o banchetă, apoi se aşază el însuşi în locul buchetului lipsă. În toate aceste spectacole, aparţinînd unor stiluri foarte diferite între ele, teatrul şi-a demonstrat marea sa forţă de sugestie, capacitatea de-a spune, printr-o metaforă, mult mai mult decît se rosteşte pe scenă.

Deşi aparent opuse interiorizării şi laconismului, formele hiperbolice de expresie izvorăsc de fapt din aceeaşi necesitate de a pune în mişcare imaginaţia spectatorului, de a-l face să înţeleagă substratul poetic al textului. Şi Stanislavski şi Meyerhold se trag din teatrul lui Cehov.

Amîndoi au pornit de la necesitatea de a exprima pe scenă mai mult decît pot spune cuvintele : fie prin „atmosferă“ şi subtext — la Stanislavski, fie prin mişcare, expresie corporală, compoziţie plastică, muzică — la Meyerhold.

Dacă spre sfîrşitul secolului al XIX-lea şi la începutul secolului al XX-lea teatrul realist a avut de cele mai multe ori tendinţa de a evita elementele pronunţat spectaculoase şi de a pune accentul pe dialog, aceasta a fost, desigur, şi o reacţie la un anume spectaculos ieftin, cultivat de teatrul bulevardier : spectaculosul decorurilor şi costumelor de un fast exterior, spectaculosul pitoresculuı şi al efectelor senzaţionale de duzină. În contrast cu această falsă strălucire scenică, dialogul bogat în idei, în nuanţe, forţa de caracterizare a cuvîntului trebuia să-şi recapete locul său predominant. De la Ibsen, Cehov, Shaw, Gorki, realismul modern a repus cuvîntul în drepturile sale legitime. Dar o dată această bătălie cîştigată, dramaturgia realistă tinde să-şi lărgească arsenalul scenic, să adopte forme vii, colorate, capabile să comunice nemijlocit şi reliefat idei cu o largă sferă de circulaţie. La jumătatea secolului al XX-lea, teatrul nu se mai poate limita la dialogul recitat şi mimat. Teatrul revoluţionar acordă o importanţă deosebită spectaculosului de esenţă populară. Maiakovski a dat o imagine a luptei duse de proletariat împotriva burgheziei sub forma unei bufonade care-i acoperă de ridicol pe reprezen-

Scanned with OKEN Scanner

tanţii reacţiunii *(Misterul Buf)*. Tot el a subintitulat *Baia*, comedie „cu circ şi foc bengal". Brecht a scris *Opera de trei parale* pe muzică modernă de dans. Piscator în al său „teatru politic" a folosit pe larg proiecţiile cinematografice. Piesele lui Sean O'Casey se desfăşoară în cîntec, dans şi poezie.

La acest gen de spectaculos ne referim aci, iar nu la un limbaj scenic încărcat şi sofisticat, limbajul-şaradă pe care unii îl atribuie teatrului „de idei" sau „modernităţii" în genere. „Spectatorul nu trebuie obosit, dacă se aşteaptă din partea lui să reflecteze, scria Erwin Piscator. Dimpotrivă, pentru a reflecta el are nevoie de destindere. Dacă a fost constrîns, în timpul spectacolului, la un penibil travaliu de descifrare, cum va mai fi el înclinat spre reflecţie? Creierul e şi el aşezat într-un fotoliu de orchestră şi pretinde să i se prezinte pe larg şi în mod calm evenimente clare asupra cărora să se poată opri". *) Brecht sublinia, la rîndul său, că cele două funcţii ale teatrului, cea instructivă şi cea distractivă nu trebuie opuse una alteia, că este necesară fuziunea lor.

Iată, de exemplu, *Svejk în al doilea război mondial* în regia lui Lucian Giurchescu. Transmiterea limpede şi răspicată a conţinutului politic se unea în acest spectacol cu un umor irezistibil, mijloace scenice dintre cele mai rafinate au fost „topite" fără efort aparent într-o sinteză artistică vie. Îmbinarea plastică a jocului actoricesc cu muzica, dansul, cupletele de estradă, cu caricatura, cu măştile groteşti create de Dan Nemţeanu, cu mişcarea convenţională a decorului, transforma reprezentaţia într-o cascadă de fantezie şi voie bună. Prin întruparea ideilor în imagini imediat vizibile şi spontan recunoscute, regizorul nu numai că nu a simplificat şi îngroşat textul, dar i-a dezvăluit surprinzător „subtextele", datorită cărora aproape tot ceea ce se spunea pe scenă (de la „entuziastele" declaraţii de supunere ale lui Svejk pînă la autoditirambele conducătorilor hitlerişti) căpăta instantaneu sensul opus, provocînd hazul copios şi invitînd totodată la reflecţie.

*) Erwin Piscator, *Supplément au Théâtre politique (1930—1960)*, reprodus în „Théâtre populaire" nr. 47, 1962.

Ca şi alţi colegi ai săi, Lucian Giurchescu este preocupat de formarea unui stil popular al zilelor noastre ; prin aceasta el nu înţelege reluarea mecanică a vechilor mijloace ale teatrului de bîlci sau a altor forme de origine folclorică, — dar care azi sînt de domeniul istoriei artei şi apar publicului livreşti, căutate —, ci urmăreşte să se adreseze cît mai direct spectatorului contemporan, îmbinînd maximum de accesibilitate şi atractivitate cu o ţinută artistică aleasă. Giurchescu nu se împacă cu ceea ce este greoi, pedant şi plictisitor. Spectacolul să fie o bucurie a spiritului, o sărbătoare comună a interpreţilor şi a spectatorilor — şi atunci teatrul va fi popular. În acest scop, Giurchescu apelează cu plăcere la formele cele mai colorate de expresie teatrală, aşa cum a făcut-o, cu deplin succes, în *Domnul Puntila şi sluga sa Matti* sau în *Comedia erorilor*, în *Pălăria florentină* sau *Sonet pentru o păpuşă*.

Noua generaţie de regizori din ţara noastră a adus o mare contribuţie la înţelegerea complexă a realismului scenic. Cu *Domnişoara Nastasia* (1956), opunîndu-se prejudecăţilor naturaliste şi în dezacord chiar cu unele elemente naturaliste ale textului, Horea Popescu a realizat o pledoarie convingătoare pentru exprimarea metaforică a ideilor în spectacol. Nu întîmplător, criticii i-au acordat în acel an un premiu de regie. Azi, după aproape un deceniu, putem aprecia şi mai bine rolul de pionierat al unor creaţii, printre care se înscria şi aceasta. E semnificativă, de pildă, scena mută cu care se deschidea actul I, scenă care aparţinea în întregime regiei şi definea atitudinea ei faţă de piesă. Pe fundalul întunecat al mahalalei unde se petrece acţiunea trecea în goană silueta subţire a domnişoarei Nastasia. O oprea din drum un fluierat de tren, ca o chemare. O clipă de aşteptare, un fîlfîit de batistă, un zbor spontan al gîndului către alte zări... Apoi se schimba decorul şi pătrundeam îndărătul zidurilor scorojite, unde trăiau oameni necăjiţi — unii resemnaţi, alţii păstrînd încă vie dorinţa unei alte existenţe. Horea Popescu a făcut din drama Nastasiei un simbol al speranţelor şi al înecării lor în groapa cu nisip mişcător a mahalalei burgheze. Această îmbinare a poeziei cu dramatismul sever al vieţii

Scanned with OKEN Scanner

a prilejuit interpretei principale, Marga Anghelescu, o creaţie de răsunet.

Montînd apoi *Baia* de Maiakovski, Horea Popescu a recurs cu îndrăzneală la exagerarea conştientă, la hiperbola satirică, în spiritul recomandării dramaturgului însuşi de a considera teatrul „nu o oglindă care reflectă, ci o lupă care măreşte". În *Aristocraţii* sau *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, regizorul a ridicat, de asemenea, imaginile scenice deasupra faptului cotidian, le-a dat forţa şi proporţiile unor metafore cu largi semnificaţii istorice. Din spectacolul său cu *Moartea unui artist* (la Teatrul Naţional din Bucureşti) s-a desprins căutarea unui stil monumental modern. Îmbinarea firescului cu monumentalitatea a caracterizat aci îndeosebi creaţia memorabilă a Eugeniei Popovici. Nenumăratele detalii fine, minuţios studiate, ale plăsmuirii actoriceşti s-au topit imperceptibil în apariţia de o tulburătoare naturaleţe şi simplitate a dadei Domnica ; şi totodată, fără a pierde nimic din adevărul ei palpabil, bătrîna dădacă, în interpretarea Eugeniei Popovici, este un personaj profund simbolic, făptură coborîtă parcă din legendă, păstrătoare a înţelepciunii populare care dă femeii ajunse la 85 de ani bucuria să exclame : „Doamne, ce frumoasă şi mare-i grădina vieţii !"

Folosirea metaforei vizuale s-a încetăţenit tot mai mult în practica regizorală, atît în spectacole eroice (cum a fost *Tragedia optimistă* în admirabila montare a lui Vlad Mugur, cu o participare plastică a masei marinarilor) cît şi în transpunerea scenică a realităţii de fiecare zi (ca în spectacolul sibian al lui Mihai Dimiu cu *Ferestre deschise*, unde uzina şi lumea ei căpătau o expresie poetică, ferită de naturalism şi astfel cu atît mai bogată, mai convingătoare).

Interesante şi fertile au fost experienţele lui Dinu Cernescu pe tărîmul comicului burlesc. *Iaşii-n Carnaval* de Alecsandri a devenit, în concepţia sa, o veritabilă farsă bufă, jucată în costume clovneşti. În *Millo director* regizorul, împreună cu scenograful Paul Bortnovschi, au plasat acţiunea în spatele unui ecran pe care se proiectau (ca într-un teatru de umbre), siluetele actorilor, crescînd sau micşorîndu-se caricatural. Birocraţii

Scanned with OKEN Scanner

şi chiulangiii din *Mielul turbat*, îmbrăcaţi în costume bălţate de paiaţă, intrau în scenă în sunetele unor arii (parodiate) de Verdi şi îşi armonizau mişcările într-un fel de balet grotesc. Apărea cu totul nefiresc ca asemenea fantoşe ridicole să stea în spinarea unor oameni adevăraţi ai zilelor noastre, ca Spiridon Biserică ; satira voioasă, acidă, plină de fantezie scotea şi mai mult în evidenţă superioritatea personajelor înaintate (interpretate cu multă căldură şi naturaleţe de Ion Marinescu şi Silviu Stănculescu), raportul de forţe pe care l-a consacrat viaţa.

Aflate într-o polemică permanentă şi spirituală cu ponciful, spectacolele lui D. Esrig s-au remarcat prin inventivitatea lor debordantă. Regizorul a dat o tonalitate lirică, veselă, imaginativă comediei lui Radu Cosaşu *Mi se pare romantic*, în care eroii, cînd sînt fericiţi, stau de vorbă cu oamenii de zăpadă ; dar pentru a sublinia că puritatea sentimentelor nu are nimic comun cu dulcegăria, sentimentalismul vulgar al casieriţei îndrăgostite de tonomat (interpretată de Vasilica Tastaman), era parodiat în scene ilariante. În *Procesul d-lui Caragiale* de Mircea Ştefănescu, hiperbola jovială, ca şi cea corosivă apăreau la fel de degajate, neforţate, făcînd corp comun cu textul. Reporterul anunţa că ne va face cunoştinţă cu inamicul lui Caragiale, începea să „apese“ cu piciorul un presupus mecanism, şi din podea răsărea, încet-încet, un soclu pe care stătea înfipt trufaş, într-o poziţie ridicol-statuară, însuşi Constantin Al. Ionescu, zis Caion. Caragiale, voind să meargă de la berărie la tribunal, făcea doar un semn „birjarului“ şi pornea glisant cu estrada pe care se afla, în tropăitul alert al „cailor“. Punerea în scenă a *Umbrei* de E. Svarţ a însemnat nu numai un moment important în dezvoltarea regizorală a lui D. Esrig, dar şi o contribuţie experimentală preţioasă pentru ansamblul mişcării noastre teatrale. Spectacol de virtuozitate, *Umbra* îmbina ingenios fantasticul basmului cu pamfletul şi caricatura etico-politică, prilejuind o dezbatere de factură intelectuală densă, cu directă raportare la actualitate.

Scanned with OKEN Scanner

Grotescul reprezintă, pe plan artistic, o treaptă înaltă de aprofundare a esenţelor realităţii. Este interesant că în această privinţă întîlnim la Meyerhold şi la Stanislavski păreri asemănătoare. Meyerhold vorbeşte despre o „primă etapă" în care realitatea e stilizată, schematizată, ceea ce „implică o anume sărăcire a concretului" ; cea de a doua etapă pe drumul stilizării este grotescul, care depăşeşte analiza şi trece la sinteză. „Îndepărtînd detaliile, grotescul recreează plenitudinea vieţii (într-o perspectivă a „neverosimilului convenit" după expresia lui Puşkin)" *). La rîndul său, Stanislavski distinge pseudogrotescul, în care forma depăşeşte esenţa, de grotescul autentic, unde esenţa precumpăneşte asupra formei, revărsîndu-se în hiperbole îndrăzneţe. Grotescul autentic (tragic sau comic) „este expresia *exterioară deplină, sugestivă, tipică, exhaustivă şi cea mai simplă a conţinutului major, profund şi bine simţit al rolului şi creaţiei artistului...*" „Grotescul cere nu numai să simţi şi să trăieşti pasiunile omeneşti în toate elementele lor componente, ci şi să le accentuezi, să faci evidenţa lor şi mai concretă, de o expresivitate irezistibilă, îndrăzneaţă, temerară, învecinată cu hiperbola, iar uneori chiar cu şarja. Grotescul nu are voie să fie ininteligibil, să provoace nedumeriri. Grotescul este clar şi bine definit pînă la insolenţă". „...Grotescul adevărat este un ideal al creaţiei noastre scenice". **

Dacă într-o primă etapă a experienţelor tinerilor noştri regizori pe drumul stilizării, de multe ori poantele şi trucurile regizorale nu erau integrate unei concepţii coerente, unele din cele mai bune spectacole mai recente tind la acea recompunere sintetică a plenitudinii vieţii dintr-o perspectivă insolită, proprie grotesculuj autentic.

În *Troilus şi Cresida* Esrig redescoperă, pe urmele lui Shakespeare, o lume pe cît de inedită şi surprinzătoare, pe atît de adevărată în esenţa ei ; este tabloul violent satiric al unei lumi de războinici cruzi, hrăpăreţi şi mărginiţi. În această viziune, „eroii" greci veniţi să

*) V. Meyerhold, *Le Théâtre théâtral*, Paris, 1963, p. 105.

**) Citate după textul intitulat postum *O lojnom novatorstve*, cuprins în : K. S. Stanislavski, *Opere* vol. 4, Moscova, 1957.

asedieze Troia apar ca o bandă de secături, îmbrăcaţi în blănuri de animale, nişte brute fără creier, îngîmfaţi, mincinoşi, lacomi, imorali pînă în măduva oaselor. În faţa lor stă o civilizaţie decadentă, aceea a troienilor, pe care-i va pierde simţul „onoarei cavalereşti", rafinamentul subţiat al unei curtenii vetuste.

Ambele tabere se războiesc în mod absurd, din pricina unei destrăbălate. Trompetele care-i cheamă pe „viteji" la luptă sună ca nişte mugete. Decorul excelent, creat de Ion Popescu-Udrişte, sugerează un cîmp de bătălie desfundat ; „eroii" se tîrăsc şi se tăvălesc pe pămînt, cad în şanţuri, se ascund sau se fugăresc prin ele. Totul contrazice brutal legenda idilică şi cheamă la luciditate.

Virtuţile demistificatoare ale grotescului au fost excelent valorificate într-un spectacol tăios, sarcastic, ca *Biedermann şi incendiatorii* în regia lui Lucian Pintilie. Montările pieselor lui Teodor Mazilu *Proştii sub clar de lună* (L. Pintilie) şi *Somnoroasa aventură* (D. Cernescu), au pus noi probleme de interpretare pe linia grotescului şi mai ales a autoironizării personajelor, înregistrînd în această direcţie şi importante succese actoriceşti.

Vii discuţii au provocat intervenţiile lui Liviu Ciulei în favoarea „reteatralizării" teatrului. „Ce monocrome ar fi spectacolele — scria el, — dacă sub scuza unei modernităţi, a unei aşa-zise «întruchipări moderne», ele s-ar juca la fel, în acelaşi stil, cu aceleaşi gesturi, cu acelaşi ton. Ridicîndu-ne împotriva şablonului declamator, să ajungem la o dogmatizare a «firescului» ? *Nu există o simplitate în sine. Nu există o aşa-zisă naturaleţe adaptabilă oricărui spectacol. Ca atîtea alte şabloane şi acesta ar fi un şablon al firescului. Nici în materie de firesc nu se poate aplica o reţetă, ca niciodată şi nicăieri în artă*".* Ciulei se pronunţă pentru spectacolul *vizual*, în care gestul viguros să sublinieze colorat intenţia, pentru un joc plastic la care să participe nu numai fizionomia actorului ci întregul său corp şi care să intre într-o armonie intimă cu plasticitatea decorului şi a costumelor. Se înţelege că realizarea desăvîrşită a acestui deziderat cere un exerciţiu acto-

* „Teatrul" nr. 12, 1961 (subl. în text).

Scanned with OKEN Scanner

ricesc îndelung, o trupă perfect sudată. Dar spectacolele lui Liviu Ciulei cu *Sfînta Ioana*, *Azilul de noapte* sau *Cum vă place* — cu toate inconsecvenţele şi imperfecţiunile lor, pricinuite în mare parte de carenţe ale interpretării actoriceşti — au avut darul de a stimula gîndirea teatrală, au deschis pîrtii noi în creaţie.

Ciulei-scenograful are de spus un cuvînt greu în elaborarea spectacolelor sale, care se disting mai totdeauna printr-o viziune plastică originală. În *Azilul de noapte*, pivniţa mizeră cu paturi suprapuse, mişcarea verticală a personajelor, tinzînd spre unicul pătrat ceva mai luminat al uşii de sus, ca spre o iluzorie speranţă de a trece acest prag, de a se izbăvi, dădeau sentimentul unei lumi aflate într-adevăr „la fund", din care nu există salvare în societatea bazată pe exploatare. Fundalul unic al *Operei de trei parale:* un perete de cărămizi cu scări metalice în zig-zag, sugerînd succesiv atmosfera de periferie sordidă, supraetajarea întreprinderii capitaliste şi interiorul îngheţat al unei puşcării — reprezintă, cred, una din cele mai frumoase metafore scenografice concepute la noi în anii din urmă (decorul este semnat de Liviu Ciulei şi Ion Oroveanu). Se adaugă, de la un tablou la altul, elemente de localizare, de exemplu în magazinul d-lui Peachum şirurile de zdrenţe şi proteze înghesuite ca la talcioc, dar alături de care se află un birou cu telefon — ca într-o întreprindere modernă care se respectă — şi cu Biblia prinsă într-un lănţişor ca o carte de telefoane. Întreg spectacolul este încadrat între două imagini vizual-auditive: scena iniţială a tîrgului din Soho, furnicar de oameni în goană după cîştig şi senzaţii, în mijlocul cărora un ansamblu de jazz interpretează aria lui Mackie-Siş în ritm ultramodern; şi momentul final, cînd în faţa zidurilor goale şi rîncede, tot mai întunecate, aceeaşi melodie este reluată de Jenny-Speluncă, cu nesfîrşită amărăciune:

...Căci sînt unii care-n viaţă
Au de toate, tot ce vor,
Pe cînd alţii-n ger îngheaţă
Şi li-i foame pînă mor...

Scanned with OKEN Scanner

În teatrul modern decorul nu poate fi un simplu cadru al acţiunii, cu rol strict funcţional. Decorul „joacă", ia parte la constituirea imaginii scenice, o comentează şi o întregeşte. De exemplu, decorul lui Dan Nemţeanu la *Scandaloasa legătură dintre d-l Kettle şi d-na Moon* de Priestley înfăţişa interiorul unei locuinţe burgheze, prin pereţii căreia se străvedeau străzile oraşului tipic englez, cu ploaia sa tipic engleză, sub care păşeau ceremonios un domn cu umbrela deschisă şi cu pipa în gură, ducînd un cîine de zgardă, un domn slab în demi cadrilat, ţinînd umbrela închisă ca pe un baston, şi alţi cetăţeni calmi şi serioşi, grăbindu-se lent spre treburile lor. Era, cu umor subgerată, lumea monotonă, plicticoasă şi stupidă contra căreia se răzvrătea d-l Kettle. Pentru spectacolul braşovean cu *Vizita bătrînei doamne* Paul Bortnovschi a creat un decor alcătuit din elemente sumare dar foarte expresive. O firmă uzată şi vespasiana acoperită cu afişe pe jumătate rupte sugerau ambianţa sărăcăcioasă a gării din Güllen la sosirea miliardarei. Cîteva grinzi dărăpănate şi o statuie de ghips spartă erau suficiente pentru a fixa starea de decădere a hanului „La Apostolul de aur". Un fundal desenat, reprezentînd zeci de pălării tari asvîrlite în sus, dădea o amploare neaşteptată şedinţei festive în care notabilităţile oraşului primesc „darul" doamnei Zachanassian.

Naturalismul — predominant, o vreme, în scenografia românească — hipertrofia funcţionalitatea decorului pînă la pretenţia de a aduce pe scenă construcţii arhitecturale copiate după modelele lor autentice şi mobile fabricate ca pentru întrebuinţarea efectivă, cu broaşte şi chei la uşa fiecărui dulap. „Două tone de decor pentru 300 grame de text", cum spunea Camil Petrescu. Reconstituirea rece, indiferentă a obiectelor reale destrăma poezia teatrului şi te arunca înapoi, în cotidian. Cînd în 1956 Theodor Constantinescu a creat pentru *Domnişoara Nastasia* un decor stilizat, metaforic, s-au auzit voci scandalizate de faptul că prin plafonul încăperii... se vedea cerul.

Scanned with OKEN Scanner

O contribuţie apreciabilă la promovarea unei scenografii antinaturaliste, elocvente şi de bun gust a avut Tony Gheorghiu. Decorurile sale, esenţializate în stil rustic la *Vrăjitoarele din Salem*, maiestuoase şi grave în *Macbeth* sau de o simplitate dramatică în *Brigada I de cavalerie* (unul dintre tablouri se petrecea pe scena absolut goală, doar cu un fundal alcătuit din vîrfuri de baionete, sub o lumină purpurie) au fost tot atîtea descoperiri artistice, paşi cîştigaţi pentru arta noastră scenografică în ansamblul ei. În *Prima întîlnire*, soluţia celor două turnante care se învîrteau la vedere şi a proiecţiilor colorate pe patru ecrane a corespuns de minune tratării simbolice pe care regizorul Ion Cojar a dat-o spectacolului.

Progresele scenografiei au susţinut, au stimulat şi uneori chiar au precedat căutările poetice în regie. Decorul a dat interpretării realiste o largă deschidere simbolică (de pildă, în *Oamenii învinş* — scenografia M. Tofan — un păianjen negru, compus din îmbinarea pereţilor şi perdelelor, ţinea parcă în plasa lui locuinţa strămoşească a coanei Elencu) ; sau a subliniat cu fineţe umorul montării regizorale (ca panourile desenate caricatural ale Adrianei Leonescu pentru *Ocolul pămîntului în 80 de zile)* ; sau a accentuat grotescul imaginii scenice (am putea cita, dintre decorurile lui I. Popescu-Udrişte la *Procesul d-lui Caragiale*, portalul cu doi stîlpi avînd drept capiteluri chipurile caragialeşti ale unor „onorabili“ ai vremii şi pe fronton justiţia burgheză într-o atitudine frivolă de „damă bună“). Excelentul decor al lui Theodor Constantinescu la *Doi pe un balansoar* sugerează siluetele ciclopice ale zgîrie-norilor care răpesc eroilor tot cerul, strălucind mirific în luminile nocturne, dar ascunzînd în ele nenumărate alveole reci şi stinghere, cămăruţe cu cîte un pat de fier, ca ale lui Jerry şi Gittel, unde somnul nu vine şi n-ai pentru ce aştepta dimineaţa. Capeţi, într-adevăr, senzaţia că dacă ai ieşi dintr-una din aceste camere şi ai striga prelung, deznădăjduit, nu te-ar auzi nimeni într-un oraş cu douăsprezece milioane de locuitori.

Tendinţa de a situa mişcarea individuală a eroilor într-o largă perspectivă social-istorică defineşte stilul

scenografic al lui Jules Perahim. De exemplu, în *Poveste din Irkutsk* două turnante concentrice se învîrteau în sens invers una față de cealaltă. Prin schimbarea planurilor de la un tablou la altul, acțiunea era integrată în spațiul vast al șantierului, iar în pereții turnantelor, în „cutele", în „porii" lor erau plantate camerele brigadierilor, camera Valiei, părticele dintr-un întreg mult mai amplu. La petrecerea de nuntă, turnantele se uneau și în fața mesei nuntașilor se deschidea o arenă pe care se desfășura dansul : sărbătoarea în cerc intim a acestor cîțiva oameni cuprindea astfel, ca între două brațe, întreaga scenă și întreaga sală. În *Baia*, decorul era dimensionat pe verticală, într-o combinație fantezistă de scări, țevi, estrade și panouri. Și aici, atelierul inventatorului sau ghișeul lui Optimistenko, biroul lui „dirdirco" și stația de plecare a „mașinii timpului" erau plasate în „porii" construcției scenografice unice, care prin forma ei nedeterminată, surprinzătoare, lăsa imaginația să zburde pînă la limitele omenești și parcă și dincolo de ele. Alteori, metafora a fost obținută prin depășirea dimensiunilor obișnuite ale obiectelor, așezate ca pe un piedestal. Sala de consiliu a „trustului conopidei" din *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, cu imensa masă dreptunghiulară deasupra căreia atîrna un tot atît de imens tablou al întemeietorilor trustului, nu era o banală încăpere destinată ședințelor ci un adevărat simbol al dominației interesului privat, o imagine sumbră a „consiliului zeilor" financiari. O modalitate asemănătoare a fost folosită de Perahim în *De Pretore Vincenzo*, mai ales în realizarea acelui excepțional decor al actului II în centrul căruia se aflau, colosale și strivitor de indiferente, picioarele sfîntului căruia a vrut să i se închine eroul piesei.

Tensiunea dramatică a *Fizicienilor* lui Dürrenmatt a fost accentuată puternic în spectacolul Teatrului de Comedie, datorită decorului admirabil al lui Dan Nemțeanu — o încăpere apăsătoare, prin confortul ei rece, prin corectitudinea și rigiditatea formelor, prin imobilitatea greoaie și întunecată a spațiilor și volumelor. Descoperirea inspirată a scenografului o constituie toc-

Scanned with OKEN Scanner

mai această masivitate cvasinaturalistă, care în montarea altei piese, sau în altă viziune regizorală, ar fi putut apărea prăfuită, vetustă ; încă o dată se dovedește că nu există în teatru nici tabu-uri, nici rețete („moderne", criteriul fundamental fiind fidelitatea față de ideea artistică.

3. SPRE UN REALISM POETIC

Atît cultivarea unei interpretări cît mai veridice, cît și experiențele pe linia grotescului și hiperbolei au îmbogățit simțitor peisajul teatral, au lărgit gama mijloacelor de expresie ale regizorilor, scenografilor, și actorilor noștri. Unele dintre spectacolele pe care le-am citat n-au fost lipsite totuși de excese, de supraîncărcări, de alunecări în baroc ; s-a făcut simțit adesea un abuz de „poante", nu totdeauna îndeajuns selectate calitativ.

Convențiile teatrale își găsesc justificarea în conținutul artistic pe care-l comunică. Turnanta care în *Baia* se rotea lent, la vedere, dezvăluindu-ne treptat coada tot mai mare, tot mai mare, parcă nesfîrșită, din fața ghișeului lui Optimistenko, crea o imagine caustică și inedită. Cînd însă, în alte spectacole, după fiecare cîteva replici se stingea lumina și începea să se urnească din loc o uriașă mașinărie zgomotoasă, așezată pe turnantă, smulgîndu-l pe spectator din atmosfera piesei și oferindu-i un semispectacol alcătuit din pocnete, hîrîieli și lungi clipe de plictiseală petrecute în întuneric — procedeul devenea greoi și alambicat, nu mai avea nimic „modern".

În *Celebrul 702*, pus în scenă de Ion Taub la Teatrul Maghiar din Cluj, editorul Harrison era însoțit tot timpul de trei subalterni care-i ghiceau orice dorință și i-o îndeplineau fără măcar să fi fost exprimată. Cînd intra în celula lui Cheryl, editorul arunca nepăsător jobenul, bastonul și mănușile : știa că ele vor fi prinse. Se așeza fără să se uite dacă are pe ce : în aceeași clipă sub el apărea un scaun. Totul în jurul său se automa-

Scanned with OKEN Scanner

tiza şi se uniformiza. Dacă Harrison schiţa un zîmbet, toţi începeau să rîdă cu hohote ; se încrunta şi toată lumea era cuprinsă de mîhnire. Interpretarea proprie dată de regizor textului îl caracteriza pregnant pe Harrison ca magnat al banului, care dispune în mod absolut de viaţa sclavilor săi salariaţi. Dar au fost şi spectacole în care parodia, caricatura, transformarea actorilor în marionete deveneau artificii gratuite, „efecte" folosite de dragul originalităţii. Nici turnanta, nici proiecţiile cinematografice, nici lipsa cortinei, nici prelungirea prosceniumului, nici schimbarea decorurilor la vedere sau intrarea actorilor din sală, în fine nici fiorescul şi nici grotescul nu reprezintă — ca scop în sine — „noul". Orice modalitate, fie ea „verosimilă" sau „convenţională", prin aplicare formală, prin repetare şi uzură poate deveni manieră. Aşa s-au format multe clişee în artă, pe cenuşa încă fierbinte a fostelor inovaţii.

Maturizarea evidentă a tinerei generaţii de regizori se manifestă şi prin capacitatea de a nu se scleroza într-o formulă. Dinu Cernescu, după un şir de spectacole accentuat groteşti, a pus în scenă *Vizita bătrînei doamne* cu o sobră preocupare pentru autenticitate, în vreme ce Radu Penciulescu, regizor de „atmosferă", a trecut cu succes la şarja comică în *Logodnicul de profesie se însoară*. Lucian Pintilie mînuieşte virulent şi precis armele cele mai ascuţite ale satirei (în *Biedermann şi incendiatorii*, de exemplu), dar este şi realizatorul unor spectacole de caldă umanitate ; în concepţia lui, sarcasmul şi lirismul nu se exclud ci se completează reciproc, întru purificarea şi înnobilarea sentimentelor. Spectacole valoroase ale lui Cornel Todea *(Orfeu în infern, Noaptea e un sfetnic bun)*, atît de deosebite prin conţinut şi formă, certifică orientarea hotărîtă spre adevărul situaţiilor, al caracterelor, al relaţiilor. „Adevărata fantezie regizorală — scria Valeriu Moisescu — nu este aceea care învîrteşte turnante şi împinge glisante, care proiectează decoruri, instalează orchestre în scenă şi actori în fosă. (...) Cele mai noi şi interesante rezolvări regizorale nu pot fi transmise într-un spectacol de teatru decît — şi în primul rînd — prin intermediul personajului-actor, deoarece ceea ce

este foarte nou şi total deosebit de la o piesă la alta sînt oamenii, raporturile care se creează între ei, ciocnirile lor, ideile care se nasc din aceste ciocniri. De aceea, fantezia regizorului contemporan trebuie să se reverse în primul rînd asupra actorului, şi nu numai în elementele de montare ale spectacolului, care duc la înlocuirea unor efecte cu alte efecte". *) O bună ilustrare a acestor opinii a fost spectacolul *De Pretore Vincenzo* (la Ploieşti cu Toma Caragiu în rolul principal), în care inventivitatea şi originalitatea regizorului Valeriu Moisescu s-au „revărsat" din plin asupra jocului actoricesc. Cele *5 schiţe* de Caragiale, adaptate pentru scenă de Valeriu Moisescu la Teatrul Mic, au constituit — cu toate imperfecţiunile spectacolului — o demonstraţie convingătoare că opera complexă a marelui dramaturg oferă posibilitatea unor interpretări dintre cele mai felurite. Combătînd modelele regizorale de orice fel, Lucian Giurchescu scrie: „Cultura teatrală e sinonimă cu preluarea atentă şi creatoare, cu a nu uita o învăţătură de anul trecut pentru o găselniţă de ultimă oră, cu, pe de altă parte, a nu rămîne ancorat într-o formulă «solidă» ce te pune la adăpostul vînturilor, ci a îndrăzni mereu, a vrea mereu". **) Iar Lucian Pintilie consideră că realismul „e o problemă de atitudine, nu de expresie. Orice viziune mi se pare posibilă, dacă exprimă transfigurat un adevăr. Îmi imaginez o libertate totală a formei, riguros determinată de legile adevărului reprezentaţiei". ***)

Partea cea mai avansată a mişcării noastre teatrale de astăzi se îndreaptă spre un realism scenic superior, care s-a scuturat de orice naturalism şi include formele metaforice ca pe un bun asimilat, îmbinînd autenticitatea şi convenţia într-un adevăr artistic de înaltă poezie. Această orientare îşi găseşte o interesantă reflectare în articolul lui Liviu Ciulei: „Pasionantul drum spre realism".

---

*) „Contemporanul", 5 ianuarie 1962.
**) „Contemporanul", nr. 34, 1963.
***) „Teatrul", nr. 2, 1965.

Scanned with OKEN Scanner

Arătînd că tendinţa spre un realism cît mai cuprinzător şi mai divers caracterizează azi vîrfurile vieţii teatrale din lumea întreagă, Ciulei subliniază că realismul contemporan îmbracă forme de expresie extrem de variate, fiind determinat în primul rînd de forţa de analiză a realităţilor istorice, sociale, economice, psihologice şi omeneşti: „Principala materie primă a realismului în arta contemporană a spectacolului este, cred, *dialectica realităţilor omeneşti*". „Nimic nu mi se pare mai pasionant pentru artist decît descoperirea relaţiilor de viaţă şi a realităţilor condensate în text şi recompunerea lor pe scenă, fie că e vorba de teatrul lui Labiche sau de cel al lui Euripide. Cred că realismul, orice mijloace ar folosi — concrete sau metaforice, raţionale sau afective —, este chemat să clarifice mersul ideilor în lumea noastră şi să aşeze o piatră de temelie la construirea unui nou umanism. De aceea, el trebuie să respingă orice formulă estetizantă care se interpune între uriaşa, infinita imagine a vieţii în mişcare, şi spectator". *)

Sînt concluzii ale unei experienţe artistice de ani şi ani, în căutarea unui teatru al situaţiilor de viaţă. Încercare originală pe acest drum, *Azilul de noapte* în montarea lui Liviu Ciulei era, cred, un spectacol încă prea pitoresc, un documentar mai mult static al mizeriei, situaţiile nu erau reprezentate ca avînd un caracter istoric. Accentul cădea pe tabloul degradării şi promiscuităţii din azilul de noapte, dar ceea ce în text exprimă încrederea în posibilităţile omului, năzuinţa spre o altă viaţă, a sunat pe scenă fără convingere. Relaţiile omeneşti au fost analizate mult mai profund în *Copiii soarelui*, spectacol pus în scenă de Liviu Ciulei şi Lucian Pintilie. Ca interpret al rolului principal, Ciulei l-a înfăţişat pe Protasov ca pe un copil mare, distrat şi stîngaci, cu mişcări precipitate din cauza stînjenelii, cu zîmbete încurcate sau bruşte bosumflări puerile, deseori ridicol prin incapacitatea sa de a se orienta în cele mai obişnuite împrejurări ale vieţii practice, dar înzestrat cu un adevărat farmec atunci cînd

*) „Teatrul", nr. 1, 1965.

se mişcă în singurul univers care îi este familiar — acela al ştiinţei. Punînd un atît de mare accent pe caracterul copilăros al personajului, Ciulei a atins o trăsătură esenţială a acelei categorii de intelectuali, cărora le lipsea, în epoca primei revoluţii ruse, tocmai maturitatea în înţelegerea vieţii din jurul lor. În acelaşi timp, prin ideile sale umaniste, naivul şi mereu preocupatul savant, care visa să creeze viaţă în eprubetă şi prevedea vremea cînd vom toarce fibrele de lemn, ne-a devenit foarte apropiat. Cu toată ruperea sa flagrantă de realitate, care atinge pe scenă proporţii grotești, ceea ce îl înalţă pe Protasov — şi a căpătat în spectacol un relief la fel de puternic — este credinţa sinceră, neştirbită, în oameni, pe care-i consideră „copiii soarelui“ ; scena în care vorbeşte despre viitorul umanităţii, despre o „muncă liberă, unită, de dragul bucuriei de a munci“, scenă interpretată cu avînt romantic, lasă o impresie de neşters. Interpretul n-a ascuns slăbiciunile lui Protasov, a relevat egoismul acestuia, provenit din izolare, din faptul că „trece pe lîngă oameni fără să-i observe“ (ceea ce a apărut foarte palpabil, datorită jocului plastic al lui Ciulei). Critica gorkiană a tot ceea ce poate îndepărta pe intelectual de popor se desprinde cu atît mai convingător, cu cît întreg spectacolul e străbătut de certitudinea lucrurilor măreţe pe care le poate înfăptui omul de ştiinţă pentru oameni, alături de ei.

Dinamica relaţiilor omeneşti dă un farmec deosebit *Clipelor de viaţă* ale lui Saroyan în regia lui Liviu Ciulei. Situaţiile sînt aici de o tulburătoare autenticitate, dar nu reconstituie descriptiv ; fiecare situaţie de viaţă deschide o întrebare, reclamă o luare de atitudine. Şi convorbirile telefonice fără succes ale tînărului Dudley R. Bostwick, şi stepul disperat al lui Harry, şi încăpăţînarea cu care unul din personaje rămîne de dimineaţă pînă seara în faţa unui pueril joc automat, şi nemişcarea lui Joe la masa unde-şi soarbe sticlele de şampanie sau apariţia Kitty-ei Duval — totul e obişnuit, cotidian, dar ţesătura complexă a situaţiilor şi a destinelor care se întrepătrund alcătuieşte un tablou zguduitor, dramatic, revelator în firescul lui şi totodată inadmisibil, pretinzînd o schimbare.

Scanned with OKEN Scanner

Aşa dar, un teatru al situaţiilor de viaţă în mişcarea lor dialectică. Un asemenea teatru reuneşte adevărul cu fantezia, cunoaşterea cu transfigurarea, în acel punct care constituie de fapt esenţa căutărilor scenice realiste din secolul nostru. Stanislavski sfătuia actorul să ajungă la trăire prin intermediul acţiunilor fizice autentice. La rîndul său, Meyerhold, — care spunea că el şi Stanislavski urmăresc soluţia aceleiaşi probleme venind din direcţii opuse dar trebuind să se întîlnească undeva la mijloc — stimula fantezia interpretului pentru a găsi un corespondent vizual-corporal cît mai reliefat al acţiunilor şi situaţiilor de viaţă cuprinse în text. Iar poziţia lui Brecht poate fi exprimată pe scurt astfel : Priveşte critic declaraţiile personajului şi trage concluzii din acţiunile lui !

Textul dramatic e astfel redescoperit cu ochi mereu proaspeţi. *) *George Dandin*-ul lui Planchon ne dezvăluia, uimitor de nou, un întreg univers existent în piesă, dar invizibil la lectură. Intriga propriu-zisă a fost integrată şi, de fapt, subordonată procesului continuu al

---

*) Ignorarea situaţiilor de viaţă aplatizează spectacolul, îi răpeşte accentele. Cu titlul de exemplificare, reproducem cîteva consideraţii pe marginea unei montări mai vechi a *Tragediei optimiste* la fostul Teatru al Armatei. Nereuşita de atunci nu e, de sigur, caracteristică pentru activitatea ulterioară a realizatorilor spectacolului. Ne referim la acest episod numai în măsura în care el ne prilejuieşte analiza concretă a urmărilor transpunerii necreatoare a unui text foarte cunoscut.

După cum se ştie, piesa începe cu o metaforă de rară frumuseţe, care apoi va străbate întreaga lucrare. Pe un vas militar, căzut sub dominaţia unui grup de anarhişti, soseşte o femeie. E comisarul bolşevic. La apariţia ei, marinarii rămîn încremeniţi. Această făptură firavă să-i conducă, să-i educe, să-i disciplineze pe ei ? Să fim serioşi ! În faţa femeii-comisar se înalţă un zid de batjocură. Dar ea nu-şi pierde cumpătul şi porneşte lupta.

În spectacolul la care ne referim, atmosfera de semitoropeală şi dezmăţ a anarhiştilor de pe vas nu a fost creată. Intrarea Comisarului nu a fost învăluită într-o aureolă de candoare şi feminitate. Introdusă în scenă nedibaci, artista nu părea nici mică, nici gingaşă ; dimpotrivă, era aspră, versată, arunca priviri iscoditoare. Marinarii o primeau destul de placid. Momentul paralizant de uimire generală nu a fost marcat. Se pierdea contrastul, adică esenţialul.

Mai departe : Abia venită pe vas, eroina are de înfruntat o grea încercare. Un grup de marinari o atacă, cu gîndul s-o violeze.

Scanned with OKEN Scanner

vieţii care se desfăşura între răsăriturile şi apusurile de soare, realizate cu multă plasticitate în decorul admirabil al lui René Allio. Forfota muncii nu înceta nici o clipă ; se strîngea fînul, se cărau doniţele cu lapte şi se prepara untul, se aduceau coşurile cu ceapă verde şi salată, se punea masa, se mînca, se făcea curăţenie, se puneau rufele la uscat. Socrii cu genealogie ilustră, acum scăpătaţi, constrînşi la o mezalianţă, dădeau lecţii de etichetă grosolanului ginere şi plecau acasă cu panerele pline de merinde. Ros de gelozie, Dandin se ascundea după cearşafurile întinse, apoi se încurca în ele şi ieşea tot dînsul bătut ; mînios, îşi bruftuluia slujitorii ; se ghemuia pe prag şi îşi spunea păsul unei ţărănci bătrîne, care-l asculta cu indiferenţă iar în timp ce argaţii făceau haz de necazurile amoroase ale îmbogăţitului care şi-a luat de nevastă o fiică de nobili, George Dandin, ca să-şi descarce furia, se aşeza în faţa putineiului şi începea să bată din răsputeri untul.

Pornind de la adevărul situaţiei de viaţă devine posibilă metafora îndrăzneaţă, imaginea vizual-auditivă

Femeia din ea tresare înspăimîntată, dar Comisarul trebuie să-şi păstreze calmul şi stăpînirea. Se gîndeşte, se gîndeşte îndelung, iar femeia din ea se zbuciumă. Tensiunea creşte, ajunge la paroxism, devine insuportabilă — şi iată că un marinar cu pieptul gol se năpusteşte animalic asupra femeii, mormăind : „N-ne... e... noi nu ştim de glumă". Iar Comisarul îi dă exact răspunsul pe care trebuia să-l dea : „Nici noi" — şi trage în plin. Ceilalţi marinari se retrag buimăciţi. Prima luptă a fost cîştigată. Comisarul are nervii tari, s-a impus.

O scenă „tare". Dar cum a fost ea jucată ? Atacul se producea în mare viteză, apropierea primejdiei nu era gradată, nu era picurată strop cu strop, Comisarul nu era supus la o probă a rezistenţei morale. Era pur şi simplu o femeie încolţită, care se apăra cu revolverul în mînă, văzînd că n-are încotro. Iar după împuşcătură, în loc să iasă în relief stupoarea şi retragerea agresorilor, demnitatea şi prezenţa de spirit a Comisarului, toate privirile erau atrase de trupul marinarului ucis, care cădea într-o poziţie ciudată şi disgraţioasă.

Actul al doilea ne transpune într-o fază mai avansată a activităţii Comisarului. Acum se pune problema de a-l cîştiga pe Alexei şi majoritatea echipajului şi de a înlătura pericolul pe care îl reprezintă căpetenia anarhiştilor. Să ne oprim asupra discuţiei cu Alexei.

cu o mare putere de generalizare. În spectacolul lui Penciulescu, *Brigada I de cavalerie*, Ivan Sîsoev, furişîndu-se desculţ, în noapte, se întîlnea deodată cu un cazac. Singuri în pustietatea întunecată, neînarmaţi, neştiind nimic unul despre altul, se temeau şi se ameninţau, se măsurau de la depărtare, căutau să-şi ghicească reciproc intenţiile, pînă cînd, îndrăznind să se aşeze alături, la o ţigară, se dumireau că de fapt drumul amîndurora duce spre bolşevici ; în pantomima lor, punctată de puţine cuvinte şi exclamaţii, regăseai o întreagă atmosferă şi psihologie specifică epocii în care se petrece acţiunea. Autenticitatea situaţiilor nu exclude invenţia şi chiar paradoxul. Dinu Cernescu l-a conceput pe Poliţistul din *Vizita bătrînei doamne* ca pe un adolescent întîrziat, care exersează la violoncel făcînd grimase de plăcere, ceea ce sublinia subtil cinismul cu care-l primeşte pe Ill, venit să-i ceară ocrotire.

Contopirea autenticităţii cu convenţia într-un adevăr poetic duce arta scenică spre esenţializare şi laconism, spre cuprinderea mai amplă a semnificaţiilor filo-

---

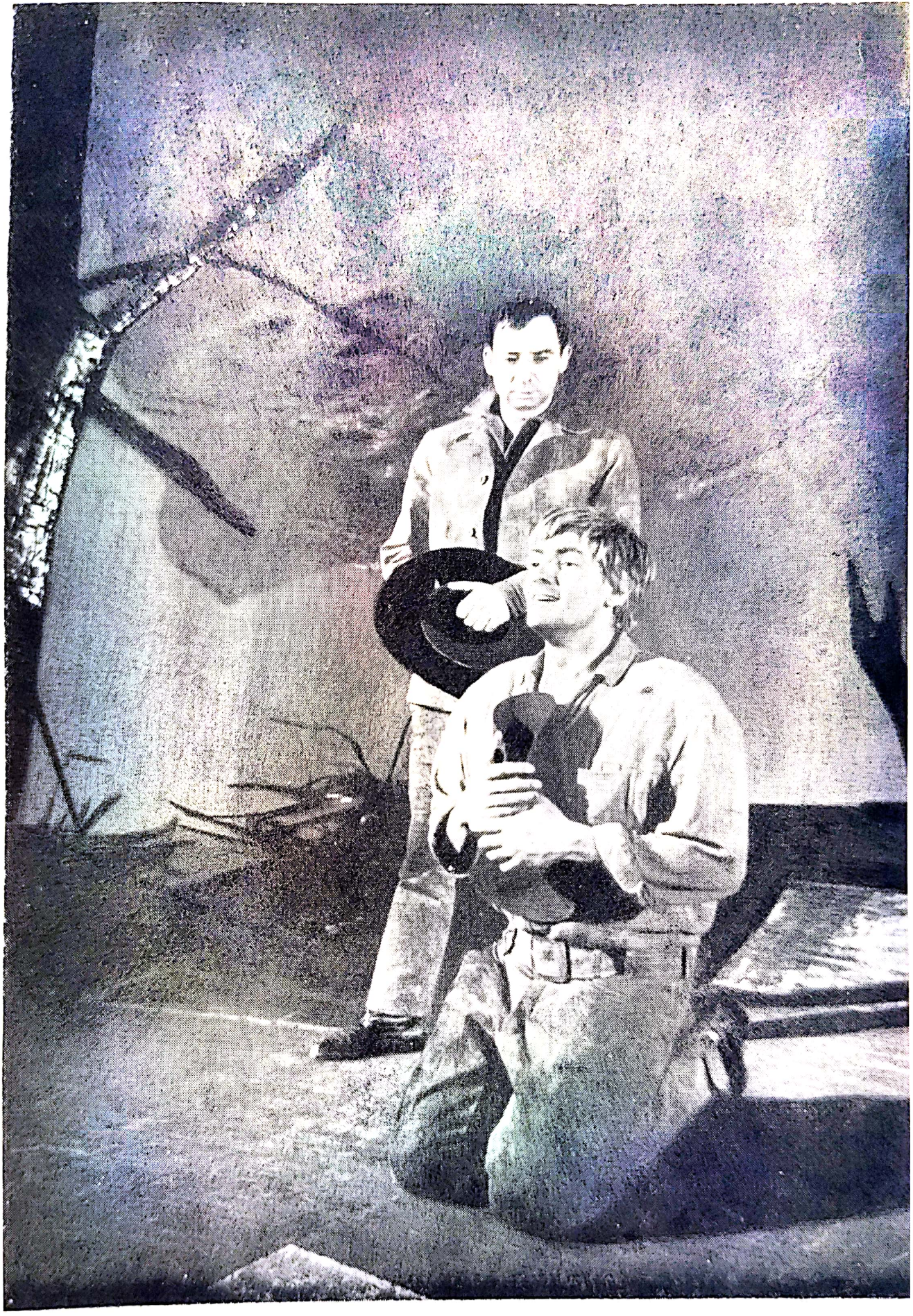
Actorul afişa o veselie silită, fiind de fapt concentrat tot timpul în mod vizibil să mişte degetele în ritmul armonicii care cînta în culise. Această preocupare îi răpea aerul degajat, golănesc, de bravadă. Comisarul îl lua prea în serios, îl apuca mereu de braţ şi îl „prelucra", cînd, de fapt, ar fi trebuit să-i ironizeze flecăreala şi fanfaronada, dezumflîndu-i palăvrăgelile printr-o logică simplă şi observaţii bine plasate. În locul unui acid schimb de înţepături şi aluzii, care să dea vivacitate şi pertinenţă schimbului de idei, am asistat doar la o monotonă demonstraţie de principii. Încă o dată, ca şi în scenele precedente, figura Comisarului era redusă la dimensiuni banale, ni se răpea prilejul de a admira subtilitatea, flerul ei feminin, claritatea în gîndire. Regia n-a ştiut să sublinieze în mod discret că în toate raporturile intervine şi un cît de minuscul element de curtoazie (de o parte), de feminitate, poate chiar o umbră de cochetărie feminină (de cealaltă parte).

Ajungem la apogeul piesei, scena în care se joacă „cartea cea mare". Căpetenia anarhiştilor dă ordin să fie executaţi doi oameni nevinovaţi. Marinarii murmură nemulţumiţi, apoi îşi fac tot mai mult curaj şi încep să-şi exprime revolta. Dar Căpetenia ripostează : „Nu ştiţi ce se petrece... S-a descoperit un complot... Citeşte comisare !" E sigur că poziţia lui se va redresa. Comisarul începe să citească : „În numele revoluţiei proletare, tribunalul militar... a examinat..." Ce a examinat ? Aşteptare încordată „...cazul..." (toţi

Un maestru al transfigurării artistice : N. Bălţăţeanu (în rolul Baronului din *Azilul de noapte* de M. Gorki)

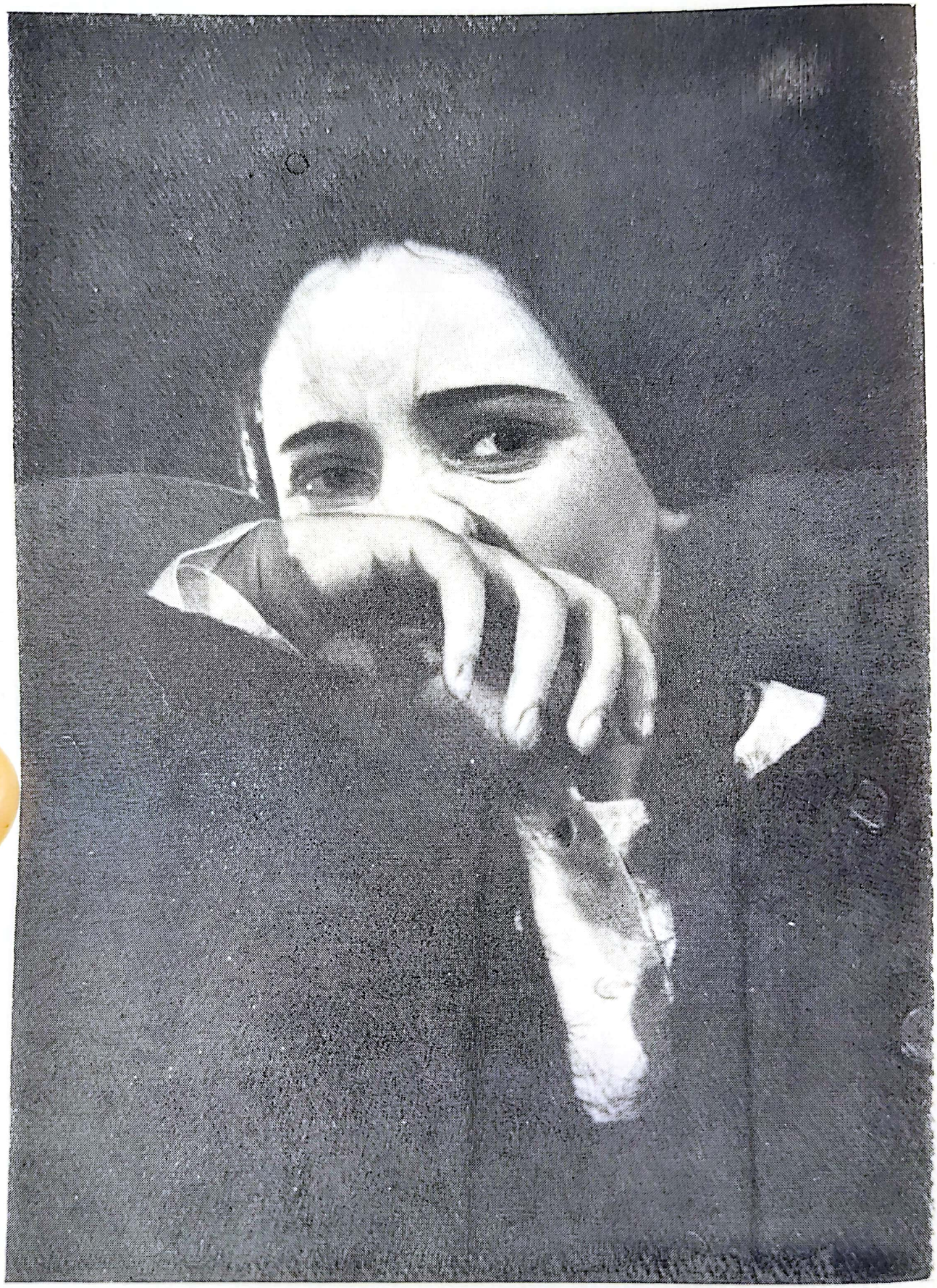
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



Drumul spre compoziție (Florin Piersic și Matei Alexandru în *Oameni și șoareci* de John Steinbeck)

Scanned with OKEN Scanner



Cît de mult poate spune o privire... (Silvia Popovici în *Cercul de cretă caucazian* de B. Brecht)

Scanned with OKEN Scanner

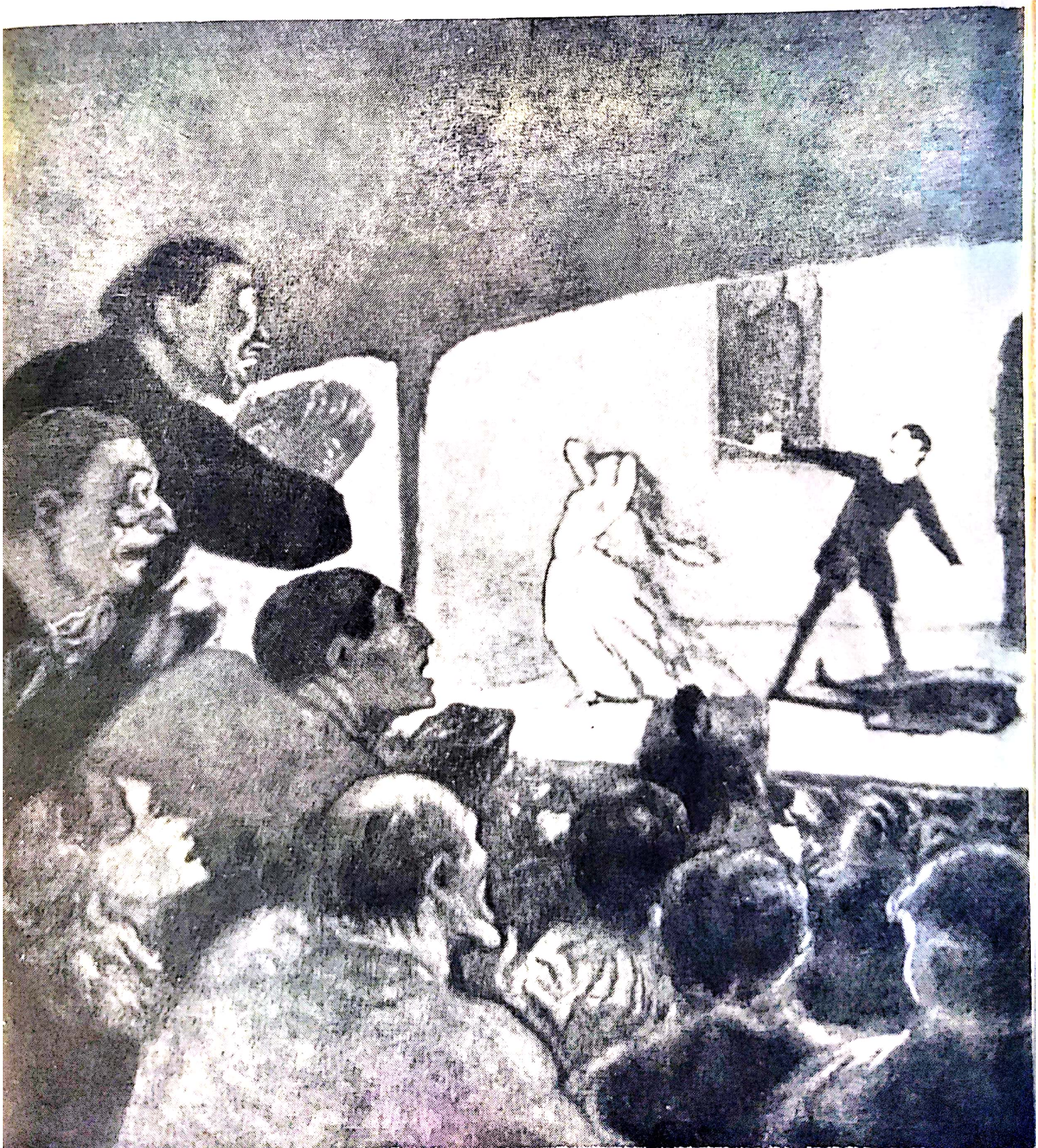
«M-am ataşat de persoana artistului Gribov, secundă cu secundă, i-am spionat figura cu infinitele-i mobilităţi de adecvată psihologie topite în pronunţarea sentimentului just. Numai chipul lui e un caleidoscop. I-am pîndit mîinile, degetele, aş putea spune şi falangele, în limbajul lor ultrarafinat. I-am auzit glasurile, căci are mai multe...» a scris Tudor Arghezi cu prilejul turneului MHAT în ţara noastră. În fotografie : A. N. Gribov (mijloc) într-o scenă din *Roadele învăţăturii* de Tolstoi

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Virtuozitate actoricească : Pierre Brasseur în cîteva momente caracteristice din piesa *Dragă mincinosule* de J. Kiltev

Așa se juca teatru acum o sută de ani (H. Daumier : *Melodrama)*



Scanned with OKEN Scanner

zofice şi sociale. Jucată profund sincer, pe un simplu podium de lemn, *De n-ar fi iubirile...* în regia lui Radu Penciulescu a ridicat trăirea şi emoţia la nivelul dezbaterii lucide. Interpreţii *Rinocerilor*, în regia lui Lucian Giurchescu, au redat întreg grotescul şi monstruosul acţiunii fără nici un fel de artificii, exclusiv prin trăire actoricească. Nu s-au folosit în spectacol nici măşti de rinocer, nici alte elemente exterioare de butaforie. Pe scenă a căpătat viaţă nu o lume fantastică, ci lumea epocii noastre, zguduită de calamităţi pe care nu le mai dorim niciînd repetate. În *Tigrul* de Murray Schisgal, montat de Dinu Cernescu, veridicitatea situaţiei de viaţă este frapantă (începînd cu decorul ingenios de simplu al lui Dan Nemţeanu); pe măsură ce se desfăşoară acţiunea, îşi face loc o ironie tot mai marcată, pentru ca în final, prin dezvoltarea absolut firească şi bine gradată a conflictului, cele două personaje să atingă un ridicol aproape buf, care pune în lumină esenţa falsului lor nonconformism. Grotescul este aici o modalitate de a confrunta iluzia cu realitatea.

---

cred că e vorba de ofiţerul arestat) „...fostei căpetenii a detaşamentului..." Lovitură neaşteptată şi bine ţintită ! Sesizînd situaţia, Comisarul a improvizat, de fapt, o sentinţă de condamnare a Căpeteniei. Turbat de furie, Căpetenia strigă : „Citiţi ce-i scris pe hîrtia ei ! Acolo scrie altceva... Trădare !" Scrie altceva ? Pe cine să crezi ? Totul se va hotărî acum, într-o secundă. Nervii oamenilor sînt supraîncordaţi. Comisarul flutură hîrtia. Alexei o ia, o priveşte, o întoarce, se gîndeşte. Oamenii îl privesc ţintă. Şi Alexei spune : „Scrie ceea ce aţi auzit..." Comisarul bolşevic a dobîndit victoria definitivă.

În spectacolul de care ne ocupăm, întreaga scenă a rulat uniform. Starea de spirit defavorabilă Căpeteniei era sugerată slab, prin cîteva strigăte izolate. În duelul pe viaţă şi pe moarte care urmează, nu era punctat ecoul diferit al fiecărei fraze pe care o rosteşte Comisarul, Căpetenia sau Alexei. În sfîrşit, acel moment sublim, cînd Comisarul întinde spre oameni hîrtia pe care nu scrie nimic ! Trebuia să simţim că firul a fost întins peste orice puteri, că acolo era în joc soarta regimentului. În spectacol, însă, acest gest nu şi-a avut timpul său, substratul său, emoţia sa. Alexei smulgea hîrtia grăbit, încruntat, aproape că nici n-o privea, o strîngea în pumn, făcea cîţiva paşi împleticiţi — semnificînd, după o formulă teatrală desuetă, ezitarea — şi se pronunţa fără veritabil efort în favoarea Comisarului. N-a fost o încrucişare de săbii din care sar scîntei, frunţile nu s-au acoperit cu sudoare rece. Interpretarea a alunecat lin la suprafaţa piesei.

pe scenă contrastele shakespeareene. Recomandările lui Diderot cu privire la jocul lipsit de sensibilitate al actorului reflectau raţionalismul accentuat al dramaturgiei iluministe. Sistemul aşa-numitelor „emploi"-uri — specializarea actorilor pentru genuri şi roluri fixe — îşi are originea în diferenţierea strictă, morală şi chiar fizică, a principalelor categorii de personaje ale teatrului clasic. Romantismul a pus artei actoriceşti amprenta „exaltării necondiţionate a individualităţii" *), specifică dramei romantice. Cînd, o dată cu tinerii „furioşi", dramaturgia engleză a început să-şi caute tot mai frecvent eroii în fabrici, la periferii, în cazărmi, s-a pus la ordinea zilei formarea unui nou tip de actor. Aceşti eroi — spune Kenneth Tynan — „făceau parte din clasele de jos ale societăţii, care nu apăruseră pînă atunci pe scenă decît întîmplător, sub formă de caricaturi sau de roluri episodice, comice, amuzante. Iată cum, de azi pe mîine, un număr enorm de actori de provincie, din teatrele de cartier sau proveniţi din rîndurile muncitorimii, au devenit celebri. Căci piesele erau scrise, rolurile existau, iar vechea generaţie nu era pregătită pentru ele". **)

Repertoriul contemporan de idei pune în centrul atenţiei talentul unor actori prin excelenţă antiretorici, care joacă aspru, zgrunţuros, dur, fără nici o dulcegărie, cum e la noi, de pildă, George Constantin. În Pavel Proca din *Steaua Polară*, de pildă, el a scos în relief nu numai francheţea şi energia personajului, dar şi gîndirea sa liberă, spiritul critic lucid, conştiinţa adînc răscolită de ideea responsabilităţii.

Teatrul de salon şi de interior burghez, static şi liniar, cu caractere insignifiante şi semnificaţii minore, avea tendinţa de a limita mijloacele de expresie ale actorului, îngustînd şi mai mult ramele vechilor „emploi"-uri. Junele prim trebuia să fie înalt şi chipeş, juna primă sentimentală, cu suspinele în gît, subreta dezgheţată şi ascuţită la limbă etc. Accentul cădea pe înfăţi-

*) G. Calendoli, op. cit., p. 486.
**) Dintr-un interviu acordat Danei Crivăţ. „Teatrul" nr. 3, 1963.

Scanned with OKEN Scanner

şarea exterioară a interpreţilor, pe folosirea brută a predispoziţiilor lor reflexe.

Noţiunea de adevăr al caracterului dramatic, de autenticitate în sens teatral este pentru noi astăzi cu mult mai complexă decît altădată. Ea pretinde a se recurge la un arsenal de mijloace care include, dar nu se rezumă nici pe departe la inflexiunile vocii şi expresia feţei (principalele arme ale unor înaintaşi prestigioşi). În ţesătura rafinată pe care o compune Eugenia Popovici, de pildă, pentru a da viaţă unui personaj cum e dada Domnica din *Moartea unui artist*, recunoaştem o sinteză artistică vizuală şi auditivă pe care zadarnic am încerca s-o descompunem în elementele ei, căci „în zbor invers" o pierzi. Necesitatea de a exprima pe scenă sinteze — idei, relaţii, metafore — impune ridicarea actorului de la exprimarea nemijlocită a stărilor de spirit la compoziţie. Giurchescu avea dreptate să spună într-un articol că teatrul modern e compoziţie sau nu e nici modern, nici teatru.

Dispariţia vechilor „emploi"-uri favorizează dezvoltarea unui actor cu valenţe diverse, stăpîn pe mai multe voci şi pe mai multe fizionomii. Iată-l pe Marcel Anghelescu trecînd cu admirabilă naturaleţe de la ridicolul, servilul Pristanda la demnul şi combativul Hlebnikov, sau de la Matei Millo, artistul plin de avînt din *Căruţa cu paiaţe* la portarul Ali, necomunicativul şi temătorul personaj din *A treia, patetica*. Clasificările înţepenite sînt încălcate, genurile se amestecă deseori, tragicul şi comicul ajung să se întîlnească pe căile aceloraşi destine umane. Să ni-l amintim pe Birlic în rolul fachirului Rahuma din *Caleaşca de aur*. Birlic în fachir este un monument al rîsului, asta şi-o imaginează oricine. Timp de două acte, acest maestru înnăscut al genului comic ne-a demonstrat cît de bine i se aplică una din replicile pe care le rosteşte în piesă: „Rîsul e elementul meu". Dar în acelaşi personaj există şi o undă tragică şi Birlic aducea în ultimul act, neaşteptat şi tulburător, o lacrimă grea în geana fachirului Rahuma.

Dialectica, mobilitatea caracterelor — trăsătură a dramaturgiei realiste contemporane — se răsfrînge în

Scanned with OKEN Scanner

arta actoricească prin știința de a dezvălui multiple fațete coexistente în același personaj ori de a pune în lumină surprinzător (contrazicînd impresiile deja formate) aspecte nebănuite. Fory Etterle a plăcut atît de mult în *Dragă mincinosule* poate tocmai pentru că a fost cu totul altfel decît ne-am fi așteptat să fie Shaw. Un rege al ironiei, care-și împarte cu strălucire poantele în dreapta și în stînga ar fi creat cu siguranță bună dispoziție, dar nu știu dacă ne-ar fi pus pe gînduri. Interpretarea lui Fory Etterle, de un umor tăios, sarcastic, te obligă să te întrebi dacă vorbele de spirit ale bizarului irlandez, care făceau ocolul întregii Europe, nu izvorau, de fapt, adesea dintr-o adîncă tristețe.

Interpretarea modernă presupune o trecere progresivă (și adesea „în salturi") de la aparență la esență. Regizorul Harag György povestește cum, în timpul repetițiilor cu *Ziariștii* la Tg. Mureș, s-a conturat figura lui Tomovici (interpretat de actorul Tamás Ferenc) : „Atitudinea lui netulburată, calmul și siguranța cu care-și comunica ideile aveau menirea să pună pe oricine pe gînduri : nu are cumva dreptate acest om ? Și iată, peste cîteva minute, cînd cineva îi adresează nu știu ce frază, care-l atinge în persoana lui, Tomovici sare ca ars, se enervează, urlă, umblă agitat. Spectatorul urma să-și pună o nouă întrebare : ce este cu acest om ? De obicei e calm, nu ? De ce-i sare țandăra cînd e vorba de el ?..." *)

Dumitru Furdui, el însuși actor antișablonard, observă că „adeseori, dramaturgul plasează mai întîi personajul cu pricina în acțiuni ce nu sînt menite nici pe departe să-i dezvăluie rostul" și de aceea se ridică împotriva soluțiilor stereotipe, considerînd că toate „atitudinile unui om în viață, în diverse împrejurări, se adună cumva și se scad, alcătuind, de fapt, personalitatea acelui om, iar actorul trebuie să-i reconstituie pe rînd toți termenii ecuației, nu numai rezultatul ei". Furdui citează interpretarea pe care i-a dat-o Mihai Popescu lui Jago, înfățișîndu-l ca pe un tip aparent luminos, seducător, căci altfel cum ar fi cîștigat el în-

*) „Teatrul" nr. 9, 1961.

Scanned with OKEN Scanner

crederea unui bărbat inteligent şi bun cunoscător al oamenilor, ca Othello ? *)

Vremea noastră e vremea actorului complex, subtil, care ştie să dezvăluie în personajul său jocul contradicţiilor şi al traversărilor vertiginoase de la o stare sufletească la alta. Ileana Predescu s-a afirmat ca reprezentantă de frunte a acestui gen de actor. În *Învăţătoarea* de Bródy Sandor era o fetişcană înfiptă care înfruntă cu nonşalanţă pe oricine nu-i e pe plac, şi mai ales pe boieri, şi în acelaşi timp o femeie învăpăiată care se îndrăgosteşte, printr-o ironie a soartei, chiar de tînărul boier Nagy, un beţiv şi un afemeiat. Rînd pe rînd — şi uneori în acelaşi timp — ea a fost volubilă şi maliţioasă, temerară şi speriată, indignată şi plină de duioşie, flatată şi lucidă ; a cochetat cu toată viclenia feminităţii şi a rezistat persecuţiilor cu cea mai severă bărbăţie ; a fost îndrăgostită pînă la pierderea minţilor şi revoltată din adîncul sufletului ; a aşteptat fremătînd de nesiguranţă un semn de la omul iubit şi a luat, cînd trebuia, hotărîri rapide şi ferme — totul cu o strălucire naturală, necăutată, care venea din trăirea interioară a rolului. Cu aceeaşi varietate a resurselor de care dispune, Ileana Predescu a parcurs, în *Cezar şi Cleopatra*, evoluţia rapidă a Cleopatrei de la fetiţa răsfăţată la adolescenta clocotind de pasiune, de la copilul bătut de doică pînă la regina ambiţioasă şi crudă, şi a fost în fiecare dintre aceste ipostaze adevărată şi originală. În *Tigrul*, compoziţia actriţei, împletit cu măiestrie spaima autentică a femeii decente, răpită în plină noapte, şi o notă tot mai accentuată de autoironie, faţă de cuconiţa bine situată care se ocupă de opere caritabile şi care îmblînzeşte cu uşurinţă „tigrul“ aducîndu-l la un călduţ conformism. Jocul ei ne dezvăluie astfel personajul din mai multe unghiuri diferite : aşa cum pare a fi Gloria la începutul piesei ,aşa cum o vede „tigrul“ Ben, aşa cum se vedea ea însăşi şi aşa cum o vedem noi în final.

Jocul vizual, hiperbolizat, acordă un loc foarte important expresiei corporale, întemeiate pe fantezia in-

*) „Teatrul“ nr. 10, 1964.

crederea unui bărbat inteligent şi bun cunoscător al oamenilor, ca Othello ? *)

Vremea noastră e vremea actorului complex, subtil, care ştie să dezvăluie în personajul său jocul contradicţiilor şi al traversărilor vertiginoase de la o stare sufletească la alta. Ileana Predescu s-a afirmat ca reprezentantă de frunte a acestui gen de actor. În *Învăţătoarea* de Bródy Sandor era o fetişcană înfiptă care înfruntă cu nonşalanţă pe oricine nu-i e pe plac, şi mai ales pe boieri, şi în acelaşi timp o femeie învăpăiată care se îndrăgosteşte, printr-o ironie a soartei, chiar de tînărul boier Nagy, un beţiv şi un afemeiat. Rînd pe rînd — şi uneori în acelaşi timp — ea a fost volubilă şi maliţioasă, temerară şi speriată, indignată şi plină de duioşie, flatată şi lucidă ; a cochetat cu toată viclenia feminităţii şi a rezistat persecuţiilor cu cea mai severă bărbăţie ; a fost îndrăgostită pînă la pierderea minţilor şi revoltată din adîncul sufletului ; a aşteptat fremătînd de nesiguranţă un semn de la omul iubit şi a luat, cînd trebuia, hotărîri rapide şi ferme — totul cu o strălucire naturală, necăutată, care venea din trăirea interioară a rolului. Cu aceeaşi varietate a resurselor de care dispune, Ileana Predescu a parcurs, în *Cezar şi Cleopatra*, evoluţia rapidă a Cleopatrei de la fetiţa rîzgîiată la adolescenta clocotind de pasiune, de la copilul bătut de doică pînă la regina ambiţioasă şi crudă, şi a fost în fiecare dintre aceste ipostaze adevărată şi originală. În *Tigrul*, compoziţia actriţei, împletit cu măiestrie spaima autentică a femeii decente, răpită în plină noapte, şi o notă tot mai accentuată de autoironie, faţă de cuconiţa bine situată care se ocupă de opere caritabile şi care îmblînzeşte cu uşurinţă „tigrul“ aducîndu-l la un călduţ conformism. Jocul ei ne dezvăluie astfel personajul din mai multe unghiuri diferite : aşa cum pare a fi Gloria la începutul piesei ,aşa cum o vede „tigrul“ Ben, aşa cum se vedea ea însăşi şi aşa cum o vedem noi în final.

Jocul vizual, hiperbolizat, acordă un loc foarte important expresiei corporale, întemeiate pe fantezia in-

*) „Teatrul“ nr. 10, 1964.

Scanned with OKEN Scanner

terpretului, pe capacitatea sa de a răspunde prin mişcare, gest, pantomimă, balet şi chiar clovnerie unor solicitări complexe. Ar fi greşit să confundăm această tendinţă spre actorul „total" cu arta mimului, care recompune o lume fictivă din gesturi şi expresii (deşi, bineînţeles, mijloacele mimului intră şi ele în componenţa noţiunii). Mihail Pălădescu în *Dracul uitat* sau Rodica Tapalagă în *Opera de trei parale*, nu au mimat personaje figurate ci le-au încarnat şi le-au reprezentat în imagini scenice, au creat ceea ce am numi : caractere văzute şi auzite. Fiecare inflexiune a vocii şi fiecare svîcnire a mîinilor este aici caracter în mişcare.

Gh. Dinică e un actor înzestrat cu aptitudinea deosebită de a crea asemenea imagini scenice deopotrivă fizice şi spirituale, caractere-metaforă. Făptura tîrîtoare, fără oase, a Umbrei din piesa lui Şvarţ cobora parcă din ficţiune şi căpăta existenţă sensibilă prin compoziţia de o veritabilă perfecţiune şi plasticitate a lui Gh. Dinică. Mima, pantomima, baletul, agilitatea aproape acrobatică şi intonaţiile vocii se uneau şi se armonizau pentru a sugera corespondenţa trăsăturilor morale ale personajului cu aspectul său fizic. Trupul spiralat şi gheboşit al Umbrei se furişa la început, nesigur pe picioare, folosind maleabilitatea sa nevertebrată spre a se înfiltra, a linguşi, a înşela ; îşi umfla pieptul, ajungînd pe tron şi proclamînd, în numele claselor parazitare, principiul de a nu se schimba nimic, dar redevenea umbră inconsistentă şi tremurătoare de îndată ce Învăţatul rostea formula magică : „Umbră, vine lumina, cunoaşte-ţi locul !" Actorul a reuşit astfel să redea în imagine vizuală mijloacele ticăloase ale Umbrei, ca şi slăbiciunile sale, luminînd resorturile care îi facilitează la un moment dat drumul spre putere şi legile care-i determină prăbuşirea inevitabilă. În rolul lui Gherman din *Somnoroasa aventură*, Gh. Dinică a creat de asemenea un original personaj metaforic, adînc individualizat şi reprezentînd în acelaşi timp o sinteză a dezumanizării, inerţia semidoctă ridicată la rang de hiperbolă, imaginea omului-răsturnat ca urmare a golirii personalităţii sale de tot ce e viu : birocratul Gherman. În interpretarea lui Dinică, Gherman păstrează

Scanned with OKEN Scanner

absolută rigiditate cînd își face declarația de dragoste, dar stropește cu gingaș sentiment o floricică... înfiptă în mașina de scris.

Căutînd și găsind mereu esența originală a rolului fără a-și repeta mijloacele de la un spectacol la altul, Gh. Dinică dă și figurii lui Thersit din *Troilus și Cresida* o mare putere de generalizare. În interpretarea sa, Thersit reprezintă superioritatea rațiunii umane, care și-a rîs mereu de imbecilitatea solemn-„eroică" pe care o generează militarismul. Cu un rictus de dezgust, cu o privire sfredelitoare, cu un laconic și răstit: „urît, foarte urît", Dinică-Thersit veștejește apucăturile unei societăți. Ce poezie aspră pune în gestul de a-și scuipa în palme și a izbi cu măturoiul în gongul imens de aramă, care anunță începutul și sfîrșitul spectacolului! Simți că așa izbește în tigvele goale, buimăcite de fumurile măririi și ale grandomaniei războinice, spiritul omenesc triumfător...

O creație remarcabilă pe linia metaforei vizuale a avut Sanda Toma în *Umbra*: întruchipare a prințesei mofturoase — cu mersul ca pe arcuri al păpușilor mecanice și inocență prefăcută în glas, seducătoare la chip și capricioasă, plină de o grație artificială și de egoism — cu foarte mult subtext, deci, actrița a realizat acea maximă simplitate și concentrare a figurilor de basm, care rezumă în cîteva linii un portret necrezut de complex. Redînd, în *Rinocerii*, transformarea lui Jean în animal printr-o excrescență treptată a instinctelor primare, Ion Lucian a înscris o spectaculoasă pagină de măiestrie profesională, de expresivitate corporală.

În două roluri brechtiene — Puntila și Arturo Ui — Șt. Mihăilescu-Brăila a dus grotescul și caricatura scenică pînă la virtuozitate, după ce încă în *Baia* construise un Optimistenko delicios, cu o voce pițigăiat-marțială și un aer tembelo-satisfăcut, purtîndu-și țanțoș burta în afară, între un cap de pasăre și două picioare rahitice. Această modalitate de joc presupune nu numai imaginație actoricească, dar și foarte multă gîndire (din partea actorului și a regizorului), rigurozitate și concizie în execuție, astfel încît nimic să nu fie de prisos, totul să aibă un sens artistic precis.

Cu toate progresele însemnate pe tărîmul artei scenice, în teatrele noastre interpretarea modernă coexistă încă adesea — şi nu paşnic — cu mijloace uzate, cu formalismul declamator şi gesticulard, cu inexpresivitatea corporală, cu lenea de a gîndi. De cîte ori jocul unor actori ne mai aduce aminte de „magnificul" manierism, atît de des confundat cu „pecetea personală", şi pe care îl ironiza Camil Petrescu în al său *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici :* „Ca să arate că plînge, actriţa duce batista la ochi, ca să arate că e disperată îşi despleteşte părul, ca să arate că iubeşte îşi întinde gîtul spre amantul figurant, ţuguiază buzele ca un cioc şi şopteşte mecanic ca o prinţesă de ceară într-o raclă : te iubesc... Cînd cade în genunchi şi gîfîie patetic înseamnă că imploră. Dacă frămîntă batista în mîini înseamnă că e nervoasă, dacă zîmbeşte însă strîmb cu umerii înţepeniţi şi capul jumătate întors, înseamnă că dispreţuieşte şi aşa mai departe. Actorul care iubeşte face un pas înainte, înţepeneşte genunchii şi răspunde buzelor ţuguiate ale actriţei cu alte buze ţuguiate. Pe urmă face din braţul stîng un colac, pe care ea îşi culcă ceafa şi în timp ce se privesc cu ochi de sticlă, cortina cade încet". *)

Nu chiar în forme atît de grosolane, continuă totuşi să reapară destul de frecvent ecourile unui vechi „alfabet" scenic, perpetuat prin false tradiţii şi care semnalează atît de comod prezenţa unor stări sufleteşti-tip, încît împiedică pe spectator să mai reflecteze asupra conţinutului şi nuanţelor situaţiei date. Nu întîmplător, în anii din urmă s-au obţinut uneori reacţii inedite prin parodierea acestui „alfabet" vetust.

Unul din principalele remedii împotriva manierismului este cultura actorului unită cu cunoaşterea vieţii, o curiozitate mereu reînnoită care permite depăşirea clişeelor înrădăcinate prin puterea obişnuinţei şi neînchistarea în formule livreşti. Am înţeles ceva din „taina" impresionantei varietăţi de tipuri pe care le-a încarnat în cariera sa Nikolai Cerkasov cînd, la o întîlnire cu oamenii de teatru din ţara noastră, el a vorbit despre felul cum a pregătit rolul din piesa *Ei l-au cunoscut pe*

*) Camil Petrescu, *Teze şi antiteze,* Bucureşti 1936, pp. 424—425.

Maiakovski. Cerkasov ne-a uimit prin bogăţia materialului de viaţă pe care l-a adunat despre marele poet. Maiakovski nu rîdea niciodate în hohote, ci doar zîmbea. Era adversarul intimităţilor, nu se adresa nimănui cu „tu" şi, la rîndul său, nu accepta să i se vorbească decît cu „dumneavoastră". Nu bea votcă, numai vin gruzin. Iubea mult copiii. Îi plăcea să pună rămăşaguri. Era timid, şi din această cauză dur, tăios. Găsea totdeauna argumentul cu care să-şi doboare adversarul dintr-o lovitură. Într-un acces de gelozie putea să se aşeze cu nasul la perete şi să stea aşa două ceasuri. Cerkasov ştia pînă şi faptul că lui Maiakovski îi plăcea să schimbe două cămăşi pe zi. Un potop de detalii, la prima vedere întîmplătoare, din care se conturează, încet-încet, personalitatea poetului.

— Niciodată nu flecărea. Vorbea cu ton grav, dădea importanţă fiecărei fraze pe care o rostea. De pildă...

Şi Cerkasov devenea Maiakovski. Vorbea despre iubire. Cuvintele sale, rostite cu glas tunător, sunau ca un crez, ca un principiu de viaţă.

— L-am rugat pe regizor să fie atent la înfăţişarea, la atitudinea eroului în scenă. Dacă mă sprijineam pe un picior înainte (uite : aşa), regizorul îmi striga : „Acesta nu este Maiakovski, e Lenski !"

Într-adevăr, în faţa noastră sta romanticul Lenski, gata să facă o declaraţie de dragoste.

— ...Dacă mă sprijineam pe un picior înapoi, regizorul îmi striga : „Acesta seamănă mai degrabă cu Oneghin". (Cerkasov mimează pe Evghenii Oneghin, cu bustul scos în afară şi capul dat pe spate într-o poză plină de nepăsător orgoliu). Cînd însă stăteam înfipt ferm, hotărît, pe ambele picioare, atunci, da ! atunci eram Maiakovski.

Metamorfoza s-a petrecut în faţa noastră. Creaţia lui Cerkasov se sprijinea şi ea solid — asemenea acelui titan al poeziei — „pe ambele picioare", se întemeia pe cele două laturi ale artei actoriceşti : talentul şi cunoaşterea.

Actorul creator, studiind profund textul, capătă o concepţie proprie asupra personajului, pe baza unui bagaj amplu şi mereu reîmprospătat de cultură şi observaţii despre viaţă. Eugenia Popovici îşi compune întot-

deauna rolul cu minuţiozitate, ca pe o broderie fină. Cît de mult şi-a îmbogăţit, de exemplu, rolul de mică întindere din *Surorile Boga!* Cu ce artă subtilă a amănuntului caracteristic şi cu ce desăvîrşită naturaleţe a dat viaţă acelei Eufrosina Grosu, cu modestia, politeţea şi inocenţa ei dezarmantă, cu faţa blajină, candidă şi vocea subţire, cu moliciuni moldoveneşti, în fine, cu dragostea ei de semeni, livrescă, desuetă dar neprefăcută şi emoţionantă, plină de adevăr omenesc! Chiar şi un personaj foarte slab conturat de autor — Maria din piesa cu acelaşi nume de V. Iosif — a căpătat o serie de trăsături autentice, datorită Eugeniei Popovici. Spectatorul atent putea observa cu cîtă migală au fost compuse particularităţile personajului, de la cele esenţiale — de pildă, aceea că Maria nu se lasă niciodată pradă sentimentelor, ci le stăpîneşte, le subordonează conştiinţei sale de comunistă — şi pînă la cele mai mărunte detalii, pînă la mersul Mariei (încă tiptil, furişat, cîtă vreme ea mai este dominată de vechea frică de bărbat, apoi din ce în ce mai ferm, mai hotărît), pînă la felul cum îşi leagă broboada, cum se şterge la gură după ce a băut apă.

De bună seamă, importanţa cunoaşterii şi înţelegerii vieţii de către actor nu e o descoperire recentă. L-am putea cita pe Goldoni care, prin gura unuia dintre eroii piesei sale *Teatrul comic*, sublinia că „actorul ignorant nu poate reda nici un personaj." Pentru a releva cît îi este de specifică actorului pasiunea de a cunoaşte, Jean Vilar povesteşte că Talma, urmînd sicriul fiului său către cimitir, şi-a dat seama, în faţa gropii, că pe tot parcursul drumului el a controlat starea sufletească a unui tată care suferă din pricina morţii copilului său. În teatrul realist contemporan, trăsături din cele mai preţioase ale artei actoriceşti dintotdeauna sînt ridicate de la spontaneitate, de la instinct, la rangul de metodă conştientă.

Autenticitatea trăirii a fost confundată, uneori, cu un verism searbăd şi banal, care ar duce la neglijarea măiestriei. Dar numai stăpînirea perfectă a mijloacelor de expresie dă posibilitate actorului să redea nu doar vero-

Scanned with OKEN Scanner

similitatea măruntă, singulară a faptului nemijlocit, ci adevărul profund, generalizator, al oglindirii artistice. Pe de altă parte, teatru „vizual" nu înseamnă în nici un caz exces de mimică şi gest necontrolate. Exasperarea în faţa accidentalului neartistic e ceea ce l-a dus pe Craig la ideea nefericită a înlocuirii actorilor prin „supramarionete". Indiferent de stilul adoptat, totul în jocul actorului trebuie să aibă acea ţinută impecabilă, acea expresivitate, acea siguranţă şi precizie a intenţiilor prin care s-a remarcat, de pildă, jocul lui George Mărutză în rolul lui Peachum din *Opera de trei parale*. În formarea şi exersarea tehnicii actoriceşti spectacole de virtuozitatea compoziţională cum au fost *Clipe de viaţă* în regia lui Liviu Ciulei sau *Umbra* în regia lui D. Esrig au un rol pedagogic de prim ordin.

Ne întîlnim încă, şi nu doar o dată, cu urmările unei insuficiente atenţii pentru cultivarea vorbirii scenice, rămăşiţă a naturalismului, a pretenţiei de a reda oamenii „exact" ca în viaţa de toate zilele, „ca pe stradă". Dar, printr-un revers propriu naturalismului ca falsă metodă artistică, lipsa de dicţiune nu numai că nu dă actorului un aer „mai natural", dar ajunge deseori să-l paralizeze, concentrîndu-i toată atenţia spre efortul de a rosti cuvintele. Nu e, oare, vizibil în jocul unor actori, altminteri înzestraţi, că dificultăţile de vorbire impun interpretului şi o mişcare nefirească, îl împiedică să-şi păstreze ritmul şi degajarea ? Dacă unii actori şi-ar da seama cît de serioasă este această problemă, ar vorbi ceasuri întregi cu pietre în gură, ca anticul Demostene, ca să-şi corecteze dicţia.

Iat-o, în schimb, pe Aura Buzescu în *Vizita bătrînei doamne*. Tinerii actori au mult de învăţat din măiestria artistei de a da relief cuvîntului, de a transforma cuvîntul în acţiune scenică. De la tonul ademenitor, dar metalic, al promisiunilor „generoase" şi pînă la dispreţul tăios cu care miliardara îşi dictează condiţiile, fiecare replică pe care interpreta o rostea făcea mai insuportabilă „binefacerea" revărsată asupra oraşului de Clara Zachanassian, adăugîndu-i un plus de indecenţă şi monstruozitate.

Alcătuirea distribuţiilor are o mare importanţă pentru formarea multilaterală a actorului modern. *) Distribuţiile comode, luînd drept criteriu sigur ceea ce „s-a mai făcut", pot împinge un actor spre uniformizare. Regizorului îi incumbă aci o deosebită răspundere, fie că rolul atribuit corespunde unor posibilităţi deja verificate ale interpretului — şi atunci acesta trebuie ferit de şablonizare, ajutat să găsească mijloace noi de expresie —, fie că reprezintă o „experienţă", stîrnind poate scepticism din partea unora, ca tot ceea ce n-a fost încă încercat (răspunderea pe care şi-a luat-o, de pildă, Al. Finţi distribuind pe Matei Alexandru în *Omul cu mîrţoaga* sau pe Florin Piersic în rolul lui Lennie din *Oameni şi şoareci* şi realizînd în ambele cazuri revelaţii ale stagiunilor respective, răspunderea pe care şi-a asumat-o Radu Penciulescu încredinţîndu-i lui George Constantin rolul lui Proca din *Steaua Polară*. Ne amintim că şi distribuirea lui Marcel Anghelescu în Hlebnikov a fost socotită, la timpul respectiv, o mare îndrăzneală a lui Sică Alexandrescu).

Moni Ghelerter e cunoscut pentru atenţia cu care-şi studiază şi elaborează distribuţiile. Încredinţînd Silviei Popovici rolul Carolei din *Orfeu în infern*, regizorul a atras atenţia asupra unor resurse puţin folosite ale acestei actriţe capabile de mari profunzimi tragice (ea n-a accentuat, ce-i drept, atitudinea de frondă, a fost o fetiţă pierdută în junglă, căutînd cu disperare puţină căldură omenească, iar această undă de tristeţe şi chiar de duioşie a dat personajului un farmec neaşteptat).

Distribuţii antirutiniere, dar şi munca atentă de compoziţie a actorilor şi regizorilor ne pot prilejui adevărate surprize, cum a fost aceea oferită de Beate Fredanov

*) Calitatea şi varietatea repertoriului reprezintă de asemenea, o pavăză împotriva plafonării, care ameninţă deseori pe artiştii teatrului comercial burghez. Tatăl dramaturgului O' Neill era pe punctul de a deveni unul din marii interpreţi shakespeareeni ai Americii, cînd i s-a oferit un rol de succes comercial în *Contele de Monte Cristo*. S-a îmbogăţit jucîndu-l de şase mii de ori, dar la capătul celor zece ani era un actor ratat. Despre urmările acestei întîmplări triste, Eugene O' Neill a scris o piesă zguduitoare, intitulată *Lungă călătorie în noapte*.

Scanned with OKEN Scanner

prin apariţia sa comică strălucită în rolul secretarei din *Fii cuminte, Cristofor!* În *Biedermann şi incendiatorii* Mircea Albulescu şi-a afirmat net posibilităţile într-o direcţie nouă, a compoziţiei groteşti (continuînd ceea ce era o primă promisiune în *Comedia erorilor*). Cîte o dată se deschid drumuri neaşteptate distribuind îndrăzneţ pe un actor într-un gen care s-ar părea că nu i se potriveşte. Lucian Pintilie spunea într-un articol că actorul trebuie îndemnat să joace uneori pur şi simplu „invers".

Arta teatrală nu trăieşte şi nu poate progresa fără experimente şi chiar fără o doză de imprudenţă. Şi merită subliniat că reprezentanţii cei mai de seamă ai generaţiei vîrstnice de actori au fost şi sînt printre cei mai activi promotori ai noului. În deceniul al şaselea, nici un teatru din Bucureşti n-a fost mai deschis căutărilor dramatice şi spectaculare, lansării numelor noi şi încurajării diversităţii de stiluri, ca acela pe care-l conducea decana actorilor români, Lucia Sturdza Bulandra. George Vraca, în apogeul vieţii şi al gloriei sale, a făcut efortul creator de a schimba faldurile stilului romantic (al cărui ultim reprezentant de vază a fost) pentru efigia de un realism modern a lui Brîncoveanu din filmul *Tudor*. Ion Finteşteanu, în calitate de regizor, interpret sau profesor, a fost iniţiatorul unor experienţe interesante în montarea comediei clasice. În spectacolul cu un pronunţat caracter experimental *Azilul de noapte* creaţia cea mai deplin realizată, într-o viziune fundamental inedită, era a lui Şt. Ciubotăraşu în Luca. Continua înnoire a mijloacelor de expresie este secretul tinereţii actorului, de la 17 pînă la 80 de ani.

Scanned with OKEN Scanner

ÎN LOC DE ÎNCHEIERE

Scanned with OKEN Scanner

TEATRUL, CREAŢIA PUBLICULUI SĂU — PUBLICUL, CREAŢIA TEATRULUI SĂU

Se ştie că soarta teatrului nu se decide în culise, ci în contact cu viaţa socială, cu publicul, — în funcţie de componenţa, cerinţele şi reacţiile acestuia. „Prin condiţiile lui materiale de existenţă teatrul a devenit o artă prohibită — scria Mihail Sebastian în 1938. Nu intră în incinta lui decît o anumită categorie de spectatori, care pot dovedi la control că fac parte dintr-un anumit mediu orăşenesc, oarecum central : negustori, funcţionari, liber-profesionişti (aceştia din urmă purtînd şi numele uzurpate de intelectuali). E un public obosit, blazat, somnoros, pe care nimic nu-l miră, nimic nu-l uimeşte. Sînt mereu aceleaşi feţe, aceleaşi maniere, aceleaşi ticuri, este mereu aceeaşi insensibilitate, aceeaşi indiferenţă, aceeaşi vedere îngustă a vieţii, aceeaşi moarte înceată într-o relativă siguranţă materială de fiecare zi. Pentru un asemenea public, alt teatru decît cel de azi nu e posibil. Un teatru care să vorbească despre viaţă, despre marile ei drame şi comedii, despre muncă, despre pîine, despre frumuseţea maiestuoasă a lucrurilor mari şi simple, un asemenea teatru nu ar avea ce spune unui parter de oameni obosiţi şi leneşi". *) În cincizeci şi trei de ani, *D'ale Carnavalului* de I. L. Caragiale făcuse abia şaptesprezece reprezentaţii. Publicul care plătea locurile scumpe prefera ceea ce Firmin-Gémier numise

*) Cf. „Teatrul" nr. 5, 1960.

Scanned with OKEN Scanner

„teatrul cu un singur accesoriu : patul". Majoritatea directorilor de teatru își alcătuiau repertoriul cu „La petite Illustration" în mînă, în vreme ce eroii lui Camil Petrescu care au „văzut idei" dormeau prin sertare. Dar tocmai în acele ignorate sertare erau adevăraţii germeni ai teatrului românesc modern, capabil să-şi facă auzit cuvîntul său propriu în dezbaterea artistică a epocii.

Cam prin 1945, cînd se puneau premisele unui profund proces transformator în cultura românească, exponenţii reacţiunii au dezlănţuit zarvă în jurul aşa-zisei „crize a teatrului". Combătînd pe „crizişti", Camil Petrescu, într-un ciclu de articole din revista „Lumea", arăta că este vorba, în fond, de o criză a vechiului teatru burghez, care nu mai corespundea actualităţii şi trebuia înlăturat. Printre lucrurile ce se cereau schimbate în teatrul românesc, Camil Petrescu sublinia că problema nr. 1 este publicul. Autorul *Jocului ielelor* amintea că publicul burghez şi mic-burghez, pseudo-intelectual, nu cerea altceva de la teatru decît : femei goale pe scenă ; lux şi montare fastuoasă ; scene de călătorii cosmopolite şi exotice ; melodrame ieftine ; text uşor, pretins deştept, care-şi bate joc de toată lumea şi-l face pe micul burghez să se simtă superior oricui ; în fine, puţin idealism romanţios şi conformist. „Are interes sincer acest public actual să se schimbe ceva în teatrul românesc ? — întreba Camil Petrescu. Să i se prezinte opere oneste, fără foc bengal, opere care uneori sînt plictisitoare pentru că pretind atenţie şi gîndire personală ? *Nu*".

În ultimele două decenii, în ţara noastră a luat naştere un alt public, incomparabil superior numericeşte şi calitativ, un public alcătuit din oameni ai muncii dornici de cultură autentică, însetaţi de frumos. Şi prima obligaţie a teatrului faţă de aceşti spectatori ai săi este de a le oferi — cum spunea Lenin — nu „circenses" ca lumpen-proletarilor romani, nu surogate ieftine, ci o artă cu adevărat măreaţă. Dacă la vremea lor şi pe linia lor, promotorii teatrului bulevardier au dat asalt, stagiune după stagiune, folosind toate mijloacele de reclamă şi influenţare, ca să strice, să infecteze gustul publicului, e necesară acum şi mai multă consecvenţă, şi mai

Scanned with OKEN Scanner

„teatrul cu un singur accesoriu : patul". Majoritatea directorilor de teatru îşi alcătuiau repertoriul cu „La petite Illustration" în mînă, în vreme ce eroii lui Camil Petrescu care au „văzut idei" dormeau prin sertare. Dar tocmai în acele ignorate sertare erau adevăraţii germeni ai teatrului românesc modern, capabil să-şi facă auzit cuvîntul său propriu în dezbaterea artistică a epocii.

Cam prin 1945, cînd se puneau premisele unui profund proces transformator în cultura românească, exponenţii reacţiunii au dezlănţuit zarvă în jurul aşa-zisei „crize a teatrului". Combătînd pe „crizişti", Camil Petrescu, într-un ciclu de articole din revista „Lumea", arăta că este vorba, în fond, de o criză a vechiului teatru burghez, care nu mai corespundea actualităţii şi trebuia înlăturat. Printre luorurile ce se cereau schimbate în teatrul românesc, Camil Petrescu sublinia că problema nr. 1 este publicul. Autorul *Jocului ielelor* amintea că publicul burghez şi mic-burghez, pseudointelectual, nu cerea altceva de la teatru decît : femei goale pe scenă ; lux şi montare fastuoasă ; scene de călătorii cosmopolite şi exotice ; melodrame ieftine ; text uşor, pretins deştept, care-şi bate joc de toată lumea şi-l face pe micul burghez să se simtă superior oricui ; în fine, puţin idealism romanţios şi conformist. „Are interes sincer acest public actual să se schimbe ceva în teatrul românesc ? — întreba Camil Petrescu. Să i se prezinte opere oneste, fără foc bengal, opere care uneori sînt plictisitoare pentru că pretind atenţie şi gîndire personală ? *Nu*".

În ultimele două decenii, în ţara noastră a luat naştere un alt public, incomparabil superior numericeşte şi calitativ, un public alcătuit din oameni ai muncii dornici de cultură autentică, însetaţi de frumos. Şi prima obligaţie a teatrului faţă de aceşti spectatori ai săi este de a le oferi — cum spunea Lenin — nu „circenses" ca lumpen-proletarilor romani, nu surogate ieftine, ci o artă cu adevărat măreaţă. Dacă la vremea lor şi pe linia lor, promotorii teatrului bulevardier au dat asalt, stagiune după stagiune, folosind toate mijloacele de reclamă şi influenţare, ca să strice, să infecteze gustul publicului, e necesară acum şi mai multă consecvenţă, şi mai

Scanned with OKEN Scanner

multă străduinţă, pricepere şi inventivitate în opera de educare estetică a publicului nou.

Brecht arăta că într-o perioadă complexă, de uriaşe transformări sociale, arta nu poate „pur şi simplu să apeleze la instinctele şi simţul spontan al unui public variat. Ea nu poate să se conducă orbeşte după succes — după faptul că place sau nu place. Pe de altă parte, îndeplinind un rol îndrumător, apărînd interesele noii clase conducătoare, arta nu trebuie să se rupă niciodată de publicul ei. Ea trebuie să lupte cu vechile idei şi sentimente, să le demaşte, să le deprecieze, ea trebuie să identifice noile idei şi sentimente, să stimuleze dezvoltarea lor.“ *)

Teatrul realist al ideilor înaintate îşi face drum tot mai larg astăzi în lume, respingînd spuzeala falselor inovaţii, ca şi prejudecăţile „succesului“ facil, preferinţele şi părerile înapoiate ale acelora care — aşa cum spunea Hamlet despre Polonius — au nevoie de cîntece de chef sau poveşti cu măscări, căci altfel adorm. Teatrul contemporan de idei duce o luptă pentru cucerirea şi formarea publicului, pentru înfrîngerea definitivă a influenţelor melodramei siropoase burgheze şi ale teatrului ieftin bulevardier, cu triunghiurile şi patratele sale — pentru adevăr, pentru metafora scenică încărcată de poezie.

La această confruntare dintre nou şi vechi în teatru, criticii iau parte activă : nu îmbrăcaţi în toga unor judecători, ci răspunzători alături de ceilalţi oameni de artă, pentru nivelul creaţiei şi pentru cultivarea gustului public. Critica este un act de opţiune ; ea nu se împacă nici cu acreala, nici cu prudenţa leneşă şi bine asigurată. Nu poţi rămîne indiferent şi rece, cînd păşeşti pe tărîmul acelei arte care-a înscris pe emblema ei un chip vesel şi unul îndurerat.

---

*) B. Brecht, *Unele confuzii privind metoda de joc a lui Berliner Ensemble*, în culegerea „Teatr za rubejom“, p. 55.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

pag

Partea întîi

CONTEXT CONTEMPORAN 7
Dramaturgia de idei 16
De la melodramă la Ibsen şi Cehov 24
Gorki şi poezia în teatru 33
Între ideal şi realitate 36
1. Lumea „fără timp" a pieselor lui Tennessee Williams 47
2. Arthur Miller şi păcatul originar 58
Capcană pentru un om singur 74
Pasiunea adevărului. Brecht. O'Casey 85
Tinerii „furioşi" 86
1. Şcoala „cuvetei de bucătărie" 92
2. Puterea de a spune nu 98
3. O generaţie pierdută ? 104
4. Dincolo de ocean : sfîrşitul iluziilor 108
„Eu am văzut idei". Camil Petrescu 113
Lupta cu inerţia 114
1. Problema libertăţii la Horia Lovinescu 119
2. Visătorii trec la acţiune. Cerchez, urmaşul lui Miroiu

Partea a doua

PREOCUPĂRI ACTUALE ÎN DRAMATURGIE 129
Metaforă şi realism 135
Absurditatea obişnuitului 147
Pledoarie pentru genul tragic 154
Ce fel de măiestrie ? 158
1. Conflict şi caractere ? 166
2. Situaţia dramatică 176
3. Dialogul

255

Scanned with OKEN Scanner

Partea a treia

VARIETATEA STILURILOR INTERPRETATIVE 185
Spectacolul de azi — artă colectivă 195
Emoţie şi reflexivitate 203
Convenţiile scenei moderne 206
1. Subtextul 213
2. Teatru vizual. Simbol, grotesc, hiperbolă 225
3. Spre un realism poetic 235
Dialectica personajului şi mijloacele de expresie

În loc de încheiere

Teatrul, creaţia publicului său — publicul, creaţia teatrului său 251

Redactor responsabil : OANCEA CONSTANTA
Tehnoredactor : DUMITRU PETRE

Dat la cules 14.08.1965. Bun de tipar 16.11.1965. Apărut 1965. Tiraj 3000+150 ex. broşate. Hîrtie tipar înalt tip B de 63 g/m². Ft. 16/540×840. Coli ed. 14,83. Coli de tipar 16. Comanda 883. Planşe tipo 14. A. nr. 9.860. C. Z. pentru bibliotecile mari 8.80. C. Z. pentru bibliotecile mici 8.80.

Intreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918", Str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97, Bucureşti, Republica Socialistă România
Comanda nr. 1483

Scanned with OKEN Scanner